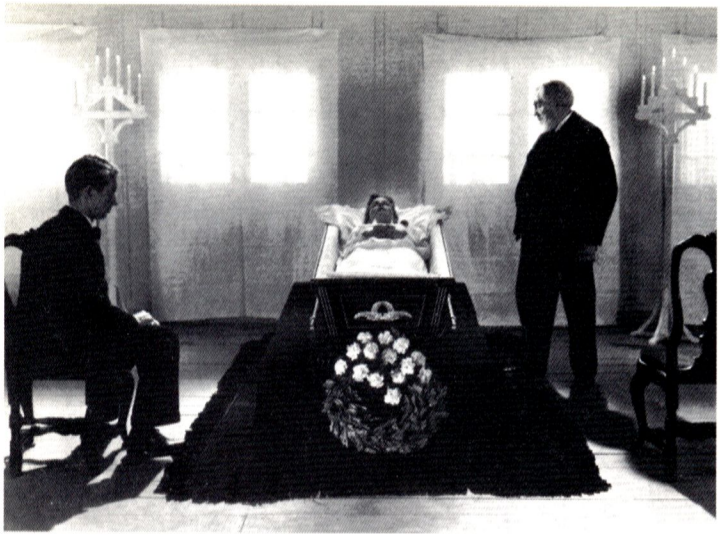
NOSFERATU

Revista de Cine

Nº 4 OCTUBRE, 1990 500 pts.

Cine épico italiano mudo

André Deed, Cretinetti



Próximo ciclo:

CARL THEODOR DREYER

La obra completa (cortometrajes y largometrajes) de uno de los más importantes directores de la historia del cine.

AGRADECIMIENTOS

La presente revista hace referencia al ciclo de proyecciones cinematográficas a celebrar en el Teatro Principal de San Sebastián durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1990, organizado conjuntamente con la ***FILMOTECA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA*** y la ***FILMOTECA DE LA GENERALITAT DE VALENCIA***. Han colaborado en la realización de dicho ciclo:

— *LUCIANA SPINA (Museo Nazionale del Cinema, Torino)*
— *LIVIO JACOB (Cineteca del Friuli)*
— *MARIO MUSUMESI (Cineteca Nazionale, Roma)*
— *BRITISH FILM INSTITUTE*
— *PAOLO BERTETTO*
— *VITTORIO MARTINELLI*
— *GIANNI RONDOLINO*
— *JOAN ABELLO (INFAD, Barcelona)*

Director: Miguel Sagüés.
Coordinadores: Manu Narváez, José Luis Rebordinos.
Diseño y composición: Txema Muñoz.
Redacción: Joan Abelló, Jesús Angulo, Paolo Bertetto, Román Gubern, Vittorio Martinelli, José Mª Pérez, Gianni Rondolino, Sara Torres.
Traducción del italiano: LANKOR.
Fotocomposición: Trama 8.
Imprime: Gráficas ORVY (Lasarte).
Dep. Leg.: SS-733-89.
I.S.S.N. 1130-1732
Edita:

AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIAN
PATRONATO MUNICIPAL DE TEATROS Y FESTIVALES

INDICE

La génesis del gran cine histórico: Italia, 1910-1923, José Mª PEREZ 4

Cabiria, el espacio de la fascinación, Paolo BERTETTO 20

Cine épico italiano mudo: tradición y novedad, Gianni RONDOLINO 30

Segundo de Chomón en la *Itala Film*, Sara TORRES 36

Vanguardia y tradición en los albores del cinema. "Cabiria" versus "Thais", Joan ABELLO 42

Boireau/Cretinetti, padre del cine cómico, Román GUBERN 46

Las películas del ciclo, Jesús ANGULO, Vittorio MARTINELLI 52

Cortometrajes de Cretinetti 53

Cabiria, J. A. 54

Gli ultimi giorni di Pompei, V. M. 56

La caduta di Troia, V. M. 58

L'Odissea, V. M. 60

L'Inferno, V. M. 62

Spartaco, V. M. 64

Gli ultimi giorni di Pompei, V. M. 66

Maciste, V. M. 68

Messalina, V. M. 70

Maciste alpino, J. A. 72

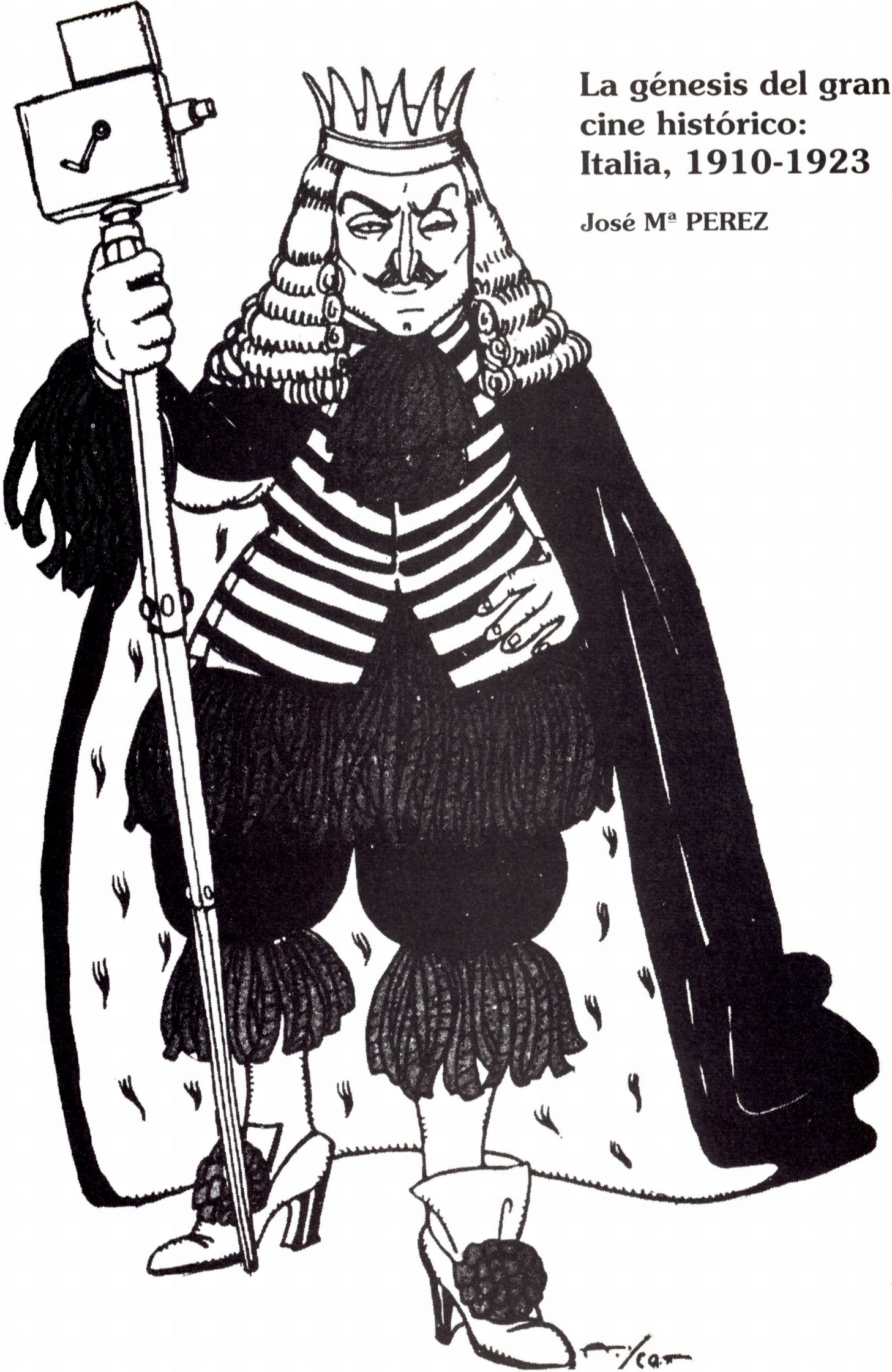
Quo Vadis?, V. M. 74

Maciste all'inferno, V. M. 76

Nerone, V. M. 78

Textos originales italianos ..... *I-XI*

Fuentes bibliográficas e iconográficas 79



La génesis del gran cine histórico: Italia, 1910-1923

José Mª PEREZ

Arturo Ambrosio y Filoteo Alberini, dos de los precursores de la industria y el arte cinematográficos en Italia. A la izquierda, caricatura de Ambrosio, representado como "Il Re"; a la derecha, Filoteo Alberini; abajo, logotipos de tres de las productoras más importantes de la época: Itala Film, Morgana Films y Ambrosio.

Tomando el relevo a Francia en la hegemonía del mercado cinematográfico, Italia despertó a los fantasmas de su pasado para forjar con Emperadores y Generales gloriosos como protagonistas el cine de gran espectáculo. En torno al nacimiento del *peplum* surgen especulaciones tales como la conquista para el cine de la *arquitectura tridimensional*, que trajo aparejada la liberalización del *modo de actuar* del intérprete; la coexistencia temporal con manifestaciones cinematográficas antitéticas, en su concepción de la tradición y la modernidad, como el *cine futurista*, o de unos *dramas mundanos* que renuncian al oropel de las epopeyas épicas antecediendo en alguna medida al venidero cine neorrealista; fenómenos como el *divismo* o los *seriales* surgidos gracias a la solidez industrial y a la instauración de una mitología popular generada por estas superproducciones comerciales; el acercamiento, en estos años de efervescencia germinal, a la especificidad de un lenguaje propio ya intuido por la *incipiente crítica cinematográfica*; y, en último apartado, la modificación de las apetencias populares, de la situación política nacional y del mercado internacional que precipitó el *ocaso del cine histórico italiano*. Todos estos temas son esbozados en este trabajo de progresión lineal que, no obstante, ha sido fragmentado en trece apartados para que el lector se sienta amparado en una estructura.

1.- La batalla de las productoras

Los reiterados intentos de la casa gala Pathé por colonizar un nuevo mercado, el italiano, se estrellan contra el deseo de autonomía nacional de algunos empresarios, inventores y aristócratas que intuyen posibilidades lucrativas en el nuevo medio. Arturo Ambrosio da nombre a una de las primeras y más relevantes productoras italianas, después de realizar los primeros cortos documentales de la filmografía italiana desde 1904. Filoteo Alberini, hombre de ciencia como Lumière, fue inventor del *Kinetografo*, del *Auteroscopio* y otros artilugios de captación y reproducción fílmica antes de convertirse en fundador en 1905 de la productora *Cines* junto con Santoni. El barón Carlo de Amato y el aristócrata Giuseppe de Liguoro fundan, confiados en su solvencia hereditaria, las productoras *Rinascimento Films* y *Milano*, respectivamente. Carlo Rossi es el creador de la *Rossi y Compañía* -posteriormente su nombre sería *Itala Films*-, que se erige en paradigma de la emancipación industrial italiana al aglutinar a todos los emisarios de la Pathé en la nueva firma autóctona creada en 1906; hecho que obligaría a la pionera casa francesa a querellarse por una publicidad irreverente que se enorgullecía de disponer de un *"personal técnico escogido entre lo mejor de la Sociedad Anónima Pathé Frères de París"*.

A las productoras *Ambrosio*, *Cines* e *Itala* han de añadirse una retahíla de casas menores que surgían a la luz de la pujanza económica de las anteriores: *Caesar Films* financió el serial **Za-La-Mort** -analizado en el octavo apartado-; la *Pasquali* de Turín (ciudad en la que Arturo Ambrosio ganó el primer Festival Cinematográfico de la historia del cine en 1911); la *Morgana Films*, de un Nino Martoglio considerado en su faceta de realizador como precedente neorrealista, creada en colaboración con Roberto Danesi en 1913; *Savoia*, *Calio* y *Tíber* forman parte también de este mosaico incompleto de productoras italianas.

Más significativa y determinante que la apropiación de técnicos franceses para nutrir los equipos de las firmas nacionales es el "robo" de cómicos galos para crear un mercado que, a pesar de tener un precedente en la serie cómica de Music-Hall de Leopoldo Fregoli, pertenece a la *tradición parisina del gag*, que culminaría en cinematografía en la figura de Max Linder. Linder ocupó la vacante del considerado primer "clown" de la pantalla, André Deed -apodado Gribouille, Boireau o Cretinetti-, cuando éste abandonó la Pathé contratado por Itala Films en 1908.

El actor francés Ferdinand Guillaume -Tontolini o Polidor- y Marcel Fabré -Robinet- completan la terna principal de cómicos italofranceses que constituyen el núcleo de la producción cómica italiana, que a la postre habría de funcionar como *ariete comercial* para preparar la infraestructura de canalización hacia el extranjero de las epopeyas históricas filmadas.

Estaban sentadas las bases de la industria comercial del cine italiano: podía nacer y extenderse el cine épico.

Si en la vecina Francia la reconstrucción de un hecho de la historia reciente que se remonta a cuatro siglos atrás, como **El asesinato del duque de Guisa**, 1908, filmado en plano general en un decorado de tres caras bidimensionales, se veneraba como logro cultural y expresión definitiva de la especificidad del cine, en la Italia de principios de siglo venía gestándose en silencio un fenómeno que eclosionaría en la historia del cine con el nombre de la hija del fuego: **Cabiria**.

Como los hermanos Lumière, la Milano Films también tuvo su "salida de la fábrica". Abajo, izquierda, caricatura del cómico francés Ferdinand Guillaume, "Polidor".

En el mismo año en que el duque de Guisa era asesinado entre las bambalinas "pintadas" por el decorador Emile Bertin y que el influjo de las fantasías de Méliès cedía ante el academicismo teatral y literario que la productora *Film d'Art* de los hermanos Laffitte imponía en el mercado galo e internacional, en ese mismo año, 1908, Maggi dirigía para la productora turinesa Ambrosio un film de significativo título: **Los últimos días de Pompeya (Gli ultimi giorni di Pompei)**. Una de las primeras reconstrucciones históricas cinematográficas de la historia del cine si recordamos la obra homónima que fue ya filmada al filo del siglo XX, 1899, basada en el libro de Bulwer Lytton, en el primer estudio inglés, edificado por Robert William Paul. Ubicada cronológicamente en los traumáticos días del año 79, en los que la aristocracia del Imperio padecía el fuego del Vesubio, posee precedentes temáticos que se remontan a 1905.

Tras una primera etapa en la que la imagen fílmica se somete en Italia al documentalismo y a la congelación de la realidad al estilo Lumière con llegadas de trenes, carreras automovilísticas y maniobras militares, pronto las productoras más significativas entablan una dura batalla por la conquista de la fabulación histórica.

Desechado el verismo documental y adoptando como fuentes temáticas fundamentales clásicos literarios nacionales y foráneos (Dante y Shakespeare), episodios bíblicos y leyendas épicas de la historia y mitología grecorromanas preferentemente, la pugna por la apropiación del mercado de las reconstrucciones comienza con el primer paso: la construcción de estudios. *Ambrosio* edifica en 1904 el primer estudio, en el que rueda algunas escenas, ese mismo año, del considerado primer filme italiano del género, **La caída de Roma**, 1905. La carrera ha comenzado: se inaugura el gran género del cine histórico.

La primera década del siglo es testigo de su génesis. En 1907 aparecen **Marcus Licinius**, de Ambrosio, y **Othello**, de Caserini. Luigi Maggi dirige tras **Los últimos días de Pompeya**, 1908, un filme ambientado en la Francia de **Luis XI**, 1909, y Arturo Ambrosio realiza y distribuye un título basado en la biografía del emperador romano **Nerón**, 1909. En la misma fecha que las dos anteriores, la cinta **El infierno**, 1909, de Giuseppe de Liguoro, con base argumental en la *"Divina Comedia"* de Dante, pone en escena la coralidad y monumentalidad característica del incipiente género.

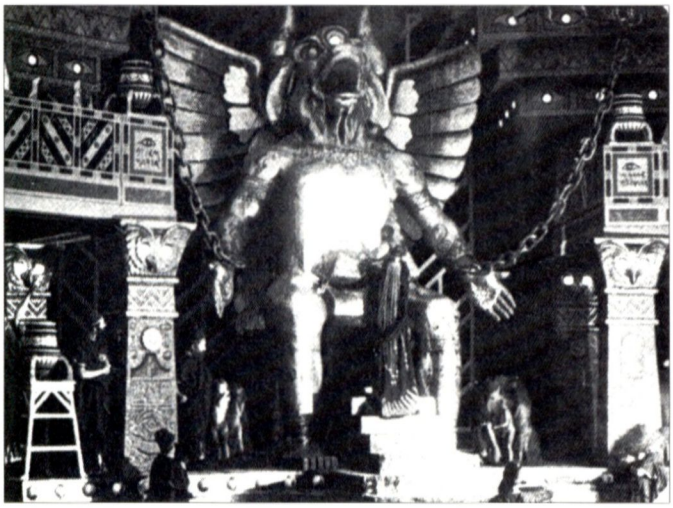
Con todo, la producción realmente específica comienza a partir de 1910, fecha en que los dos directores emblemáticos del período y género se lanzan abiertamente a la conquista del mercado: Enrico Guazzoni estrena tres obras: **Les Maccabées**, **Brutus** y **Agrippina**; Giovanni Pastrone, bajo el seudónimo de Piero Fosco, realiza **Agnese Visconti** y **La Caduta di Troia**. Guazzoni, Pastrone, Liguoro, Maggi y Caserini se convierten en los realizadores más prolíficos y aplaudidos de las denominadas...

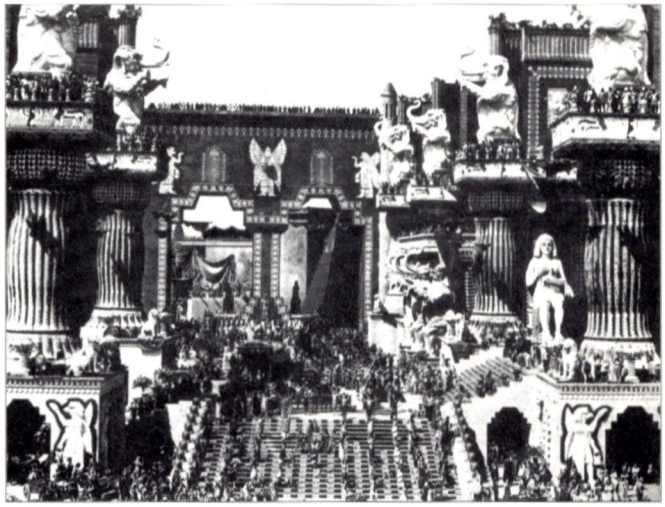
2.- Grandes máquinas

El epíteto *"grandes máquinas"*, utilizado para designar las superproducciones antiguas, confunde las películas con los monumentales artilugios mecánicos precisados para construir y levantar los decorados que en ellas aparecen. Revela esta confusión metonímica la prioridad otorgada sobre cualquier otro valor fílmico al alarde cuantitativo.

Así, la producción de la Edad de Oro del cine épico inaugurada al comienzo de la nueva década se consagra a producir cintas que superen en monumentalidad de los decorados, número de figurantes, longitud de metraje y cantidad de liras de inversión a las películas precedentes. Los cientos de figurantes de **L'inferno**, 1909, de Liguoro son una nimiedad frente a los miles de extras de **Agrippina**, 1910, de Guazzoni; **La Sposa del Nilo**, 1911, de autor desconocido, *"tuvo gran influencia en el cine, principalmente por mantener la pantalla llena de gente"*, según señala con ironía cierta enciclopedia al referirse a este alarde coral. Cuando la media del metraje de las películas de esta época ronda los 200 m., Pastrone emplea 600 para **La caduta di Troia**, 1910, ampliamente superados por los 2.000 metros de longitud de película para el **Quo Vadis?**, 1912, de Guazzoni. Anécdotas todas ante los 40 metros de altura del decorado del templo de Moloch -fuente de inspiración del *set* babilónico de **Intolerancia**, 1916, de Griffith-, las 1.250.000 liras de coste o los 4.500 metros traducidos a tres horas de proyección que constituyen la impresionante carta de presentación de **Cabiria**, 1913-1914, de Giovanni Pastrone, alias Piero Fosco.

A pesar de estar movida por intereses lucrativos, la *política de las superproducciones* creaba sin saberlo beneficiosos e imprevistos efectos secundarios, ya que, como dice Roger Bousinot, *"a diferencia del 'Film d'Art', que será hasta el final un sucedáneo de la Comedia Francesa, la epopeya italiana encontró confusamente el verdadero lenguaje del cine"*.





La influencia del cine épico italiano traspasó las fronteras del país, y el mismo David W. Griffith se inspiró claramente en ***Cabiria*** *(izquierda) a la hora de realizar algunos de los decorados más impresionantes de* ***Intolerance*** *(derecha).*

3.- El espacio fílmico tridimensional

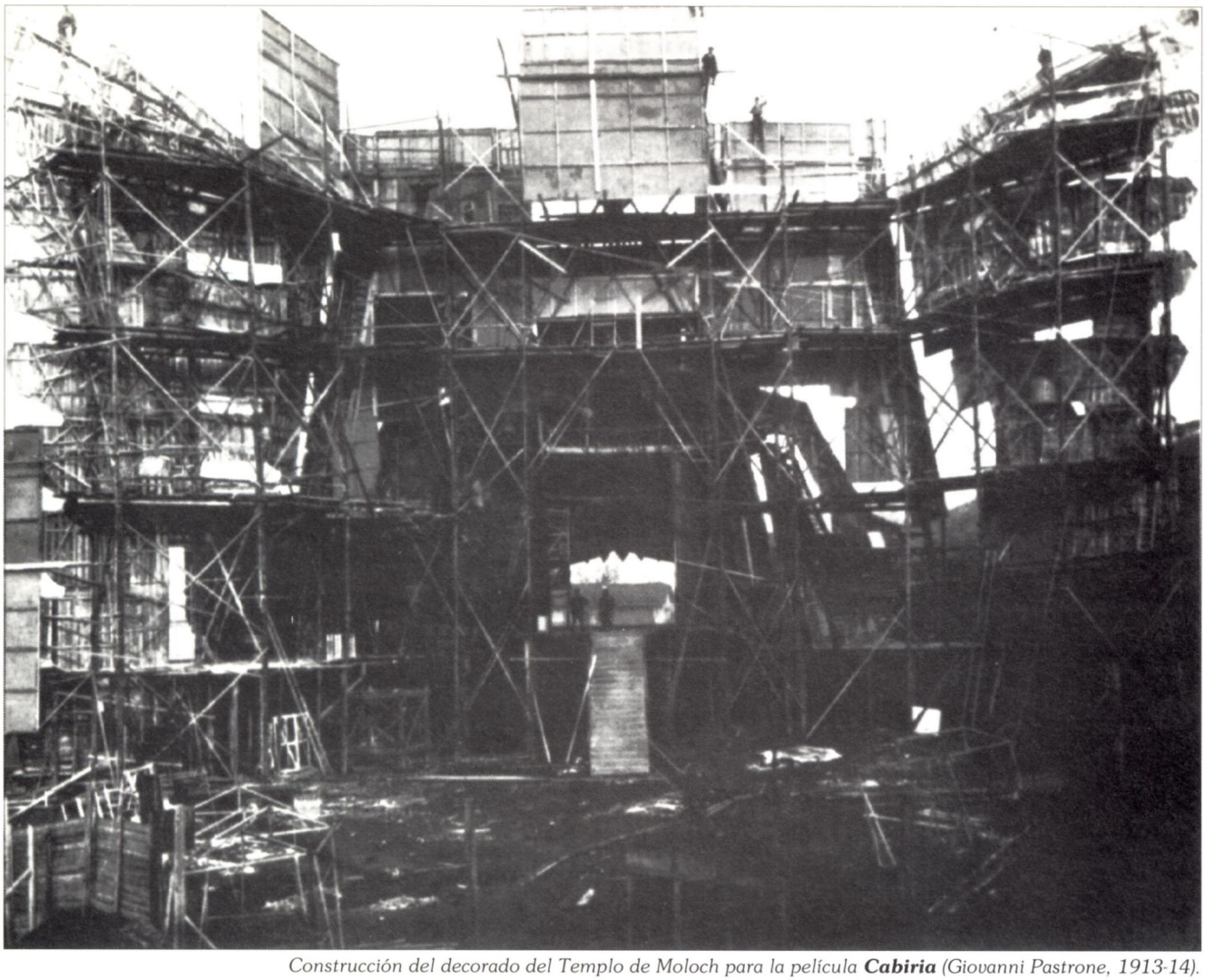
La fábula histórica imponía la necesidad de articular y construír espacios delante de la cámara. El *material profílmico* -lo que existe de manera efectiva delante de la cámara- no era ya manipulado o tergiversado por la selección del encuadre o la elección de una "localización" concreta: debía ser ideado y *construído* expresamente para la historia. Y no es éste, *construído*, un adjetivo carente de significado, porque ésta es la fundamental aportación del género histórico de los pioneros italianos: la edificación de verdaderas estructuras tridimensionales que desvinculan el espacio fílmico, por primera vez, de la tutela teatral de los elementos bidimensionales del cubo escénico pintados en *trampantojo -trompe l'œil-* de ilusión perspectiva. Léon Barsacq, el ya fallecido escenógrafo y teórico, titula *"Decorados construídos"* el apartado que en su libro *"Le décor du film"* reserva al cine histórico italiano de esta época.

Ya no se trataba de adornar con revestimientos, cubrientes y accesorios un entorno estructural predefinido -el escenario- para adecuarlo lo mejor posible a la representación operística, cómica, bufa o dramática: la ficción fílmica permitía y pedía *estructuras* desligadas del espacio de representación institucionalizado. En adelante ya no se intervendría exclusivamente sobre la forma. Se da durante estas fechas la *disociación entre el espacio de filmación y el de visionado* fílmicos. Mientras el espacio en el que se proyectan las películas evoluciona desde la barraca hacia los teatros, o recintos cerrados que repiten la relación especial que se da en el teatro entre público y representación, el espacio destinado a la filmación escapa de los trípticos semiplegados que configuran el cubo escénico y se lanza hacia la conquista de estructuras autónomas; estructuras que, como el caso del cine épico italiano, responden a las exigencias temáticas y compositivas de cada película, secuencia o, en algunos casos, de cada plano. Enrico Guazzoni es un ejemplo de manipulador de ambos espacios y/o estructuras. Formado pictóricamente en la Escuela de Bellas Artes de Roma y, como todos los pioneros, aún sin contaminar por el vicio de la especialización, intervino tanto en las salas de proyección decorando el cine Moderno del cofundador de la *Cines*, Filoteo Alberini (una de las primeras salas fijas, abierta en Roma en 1904 tres años más tarde que la precursora sala florentina del mismo propietario), como construyendo las escenografías de los *peplums* que dirigió.

No fue fácil para un país formado en la tradición de la *perspectiva artificiallis* como método inequívoco y único de mímesis de la tridimensión en el plano pictórico, sustraerse a esta convención perfeccionada durante centenares de años en los lienzos y descubrir que el espacio fílmico, presentado al espectador en una pantalla bidimensional podía, no obstante, arropar mejor el discurso, la trama y la estética del filme si se construía tridimensionalmente.

Al margen de la riqueza iconográfica de la cultura italiana, los factores responsables de este descubrimiento de la tridimensión fueron la habilidad de los artesanos de la *escultura decorativa* familiarizados con las técnicas de moldeo y vaciado, la adopción en las jerarquías del trabajo fílmico de las sólidas *estructuras gremiales* gestadas en el Renacimiento y la *irrupción de los arquitectos*, relevando a los decoradores teatrales e implantando, con sus técnicas constructivas de *Armazón de madera* y *Recubrimiento de estaf* (tejido de arpillera solidificado con escayola), la "Arquitectura fingida" fílmica. Conjunción de factores que fue capaz de crear marcos fingidos que no difieren técnicamente en lo sustantivo de las construcciones de las epopeyas de Cecil Blount DeMille y otros perpetuadores posteriores del filme de gran espectáculo. *"Estos decorados podrían haber sido concebidos para las 'superproducciones antiguas' que se realizan hoy"*, dice Barsacq refiriéndose a las construcciones italianas, *"y datan de 1913"*.

Destaquemos entre el resto de factores el influjo de los arquitectos que acceden por primera vez a la edificación fílmica, desbancando a los escenógrafos teatrales. La dicotomía pintor-arquitecto puede observarse en la formación profesional de los responsables plásticos de los dos filmes más significativos del período: **Quo Vadis?** (1912), del cartelista Guazzoni, y **Cabiria** (1914), de Giovanni Pastrone, cuya escenografía se debe al arquitecto Camillo Innocenti.



Construcción del decorado del Templo de Moloch para la película ***Cabiria*** *(Giovanni Pastrone, 1913-14).*

4.- Guazzoni versus Innocenti

El éxito internacional de **Cabiria**, imprescindible por otra parte para amortizar a través de la exportación hacia el extranjero el coste de las superproducciones, recaudaba alabanzas para su realizador. Pero el currículum de Pastrone contenía más logros como gestor de empresa (director de la *Itala* junto con el comendador Sciamengo) y promotor de mejoras técnicas (eliminó el brillo de la imagen mediante un procedimiento que bautizó como *"firmeza"*) que como responsable directo de la estética de sus filmes.

Escondidos entre los créditos de **Cabiria** figuran los nombres del técnico español Segundo de Chomón, responsable del famoso *travelling* sobre raíles, de la simulación mediante maquetas de las batallas navales y del empleo efectista de la luz artificial, y de Camillo Innocenti, que se encargó de diseñar la arquitectura tridimensional de los decorados a tamaño natural: el templo de Moloch, la perspectiva acentuada del opulento palacio cartaginés, la célebre estatua de Baal, los elefantes dorados, etc.

Frente a la capacidad plástica de Guazzoni, a cuya formación profesional ya hemos hecho referencia en el apartado precedente, oponemos el desarrollo de los métodos de una nueva ingeniería arquitectónica creada expresamente para ser transcrita en la pantalla. Mientras Enrico Guazzoni accede a la imagen fílmica a través de su innegable sentido compositivo de ascendencia bidimensional pictórica, Innocenti debe aprender a edificar monumentos de madera, basados más en la carpintería que en la verdadera arquitectura para la que estaba formado, y olvidarse de las leyes físicas que dejan de ser extrapolables a las nuevas técnicas constructivas. Sus edificios no tienen que ser habitables, sólidos, ricos y monumentales: tan sólo han de parecerlo.

5.- Panorama y paisaje

Vemos que la cinematografía italiana se nutre de su capacidad constructiva y de su gloriosa iconografía para adueñarse del espacio tridimensional. En Norteamérica y Suecia, paralelamente en el tiempo, se recurre al potencial inmaculado de la localización en espacios naturales.

Una de las diferencias entre el cine italiano y las cinematografías norteamericana y sueca de la época, resumida en la dualidad Naturaleza-Artificio, es esa distinción que Angel Zúñiga establece en *"Una historia del cine"* entre Panorama y Paisaje: *"El cine italiano descubre el panorama (...). No se sueña con descubrir el alma de la Naturaleza. Esta tarea les está reservada a los americanos y a los suecos"*.

La *Naturaleza* es explotada en su vertiente romántica por Sjöström y Stiller, adaptando temas extraídos de las leyendas suecas. La epopeya del colonizador americano en medio hostil constituye el fundamento dramático de los horizontales *westerns* de Thomas Harper Ince.

El *Panorama* es el verdadero estilema del cine italiano (Alberini inventó las "imágenes panorámicas", método de visionado utilizado con motivo del estreno de **Il sacco di Roma**, 1914, de Guazzoni). Un Panorama sometido a la estructura del decorado. Un decorado que exigía diferentes formas de sintaxis.

Mientras las secuencias dramáticas, de desarrollo narrativo, son tratadas en Italia con el mismo hieratismo y ampulosidad que en las películas galas de la *Film d'Art*, son las *imágenes panorámicas*, los grandísimos planos generales que abarcan la totalidad del decorado, creado casi siempre para un único tiro de cámara, construídas en profundidad de campo total, las que conquistaron el espacio fílmico para el actor.

*"El cine italiano descubre el panorama (...). No se sueña con descubrir el alma de la Naturaleza. Esta tarea les está reservada a los americanos y a los suecos" (**Cabiria**, G. Pastrone, 1913-14).*

*El decorado tridimensional y la profundidad de campo del encuadre conquistan el espacio fílmico para el actor (**Messalina**; E. Guazzoni, 1923).*

6.- El actor ante el espacio

La conquista de este espacio produjo como acción secundaria la eliminación del énfasis pantomímico para simular la acción física. Los gestos no se erigían ya en signos de la acción sugerida por una gesticulación convencionalizada como lenguaje desde los inicios de la pantomima griega, ya que los actores disponían del espacio y los complementos matéricos para ejecutar *realmente* esa acción. La relación entre el espacio de interpretación y la manera de realizarla es determinante: el decorado "simbólico" de los *Films d'Art* franceses propiciaba el envaramiento teatral de los actores, encajonados en los decorados de tres caras.

El abandono de este lastrante marco interpretativo -tanto en las localizaciones paisajísticas del *western* americano o del naturalismo sueco contemporáneos como en las edificaciones construídas del cine épico que analizamos- liberó al cine de la *gestualidad simbolista*. El enciclopedista cinematográfico Roger Bousinot dice, refiriéndose a la expresividad interpretativa italiana de este período, que *"los actores actuaban tan mal como en París"* y que para expresar la desilusión, el abatimiento o el enfado *"no sabían más que combar el torso y hacer con los brazos molinetes trágicos"*. De alguna manera, el acercamiento de la gesticulación de los figurantes a la especificidad *naturalista* fílmica se desarrollaba *a pesar* del amaneramiento teatral de los actores teatrales -sólo accedían al cine los intérpretes aplaudidos en los escenarios- y gracias a esa tridimensionalidad de los decorados. Arquitecturas suficientemente sólidas para soportar el peso de sus cuerpos, permitían a los actores representar a diferentes alturas aportando una nueva dimensión a la *estratificación dramática*. Las plataformas, gradas, escaleras, altares u otras superficies elevadas sobre el plano del suelo añadían al repertorio interpretativo la *dialéctica de la verticalidad*. La estatua de Baal mira desde lo alto a la víctima con que sus sacerdotes le rinden culto. Los cristianos suplican desde la arena al Emperador que en las gradas amenaza con su pulgar indeciso. La escena teatral, anclada a la horizontal, es incapaz de vehicular narrativamente las posibilidades del arriba-abajo.

La utilización de las masas en las escenas espectaculares de protagonismo colectivo acuñó para el léxico fílmico el término *coralidad*. Los realizadores se esforzaban en mantener la pantalla repleta de gente vitoreando las hazañas de los gladiadores (**Quo Vadis?**), batallando en campos de batalla panorámicos (**Cabiria**), huyendo del fuego caprichoso del emperador (**Nerón**), o corriendo en desplazamiento meramente ornamental (**El infierno**). Cuando Mitry dice que *"las dimensiones de los decorados permiten una gran libertad de movimiento de parte de los actores que no representan ante la cámara y actúan sin preocuparse en exceso de ella"*, habla tácitamente de esa oposición entre gesto-signo y gesto-acción. Y el cine épico, era de suponer, identificó la *actuación* con la *acción*.

El progresivo acercamiento a una naturalidad gestual más adecuada al nuevo medio y el éxito popular de algunos intérpretes encarnando a mitos del pasado en los *peplums*, son algunas de las causas que convirtieron al actor en estrella y propiciaron la aparición de un fenómeno social que se desarrolló como género cinematográfico autónomo: el divismo.

"... Las dimensiones de los decorados permiten una gran libertad de movimiento de parte de los actores, que no representan ante la cámara y actúan sin preocuparse en exceso de ella..." (Jean Mitry). Fotograma de la película ***Quo Vadis?****, 1912, de E. Guazzoni.*

Dos de las más importantes "vamps" del cine mudo italiano: Rina de' Liguoro (derecha) y Lyda Borelli (abajo).

7.- Las *vamps* del mudo italiano

Elisabeth, Reine d'Angleterre, 1912, apuntaló el éxito de Sarah Bernhardt en las pantallas del mundo entero con la adaptación del drama de Emile Moureau, filmado en 25 escenas por Louis Mercanton. La Bernhardt triunfaba en el cine gracias a su personalidad dramática forjada en los escenarios teatrales. Una operación similar se intentó en Italia con la célebre actriz Eleanora Duse, al cederle el protagonismo de **Cenere**, 1916, de Arturo Ambrosio, con guión a cargo de la prestigiosa narradora Grazzia Deledda, que en 1926 sería Nobel de Literatura; pero la *vedette* renegó de la obra y consiguió que fuera anulada su exhibición. Otro había de ser el camino del divismo en Italia.

Envueltas en las sedas de la aristocracia, luciendo su belleza desde un diván, y recitando dramas románticos de d'Annunzio, Dumas o el mismo Dante, algunas actrices nacidas del *peplum* desataban desde la pantalla los sueños y las pasiones de sus contemporáneos de carne y hueso. Algunas de ellas son: Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lyda Borelli, Hesperia, Letizia Quaranta, Soava Gallone, Maria Jacobini e Italia Almirante Manzini. Actrices que ponen en evidencia el potencial social del cine, su capacidad para crear modas y hábitos, y la acción centrífuga del cine hacia una sociedad ávida de mitos de celuloide. Cabe considerar a Theda Bara, Alla Nazimova, Barbara Lamarr o Pola Negri, precursoras del *star system* de Hollywood, como adelantadas discípulas de los modos y maneras de esta nueva zoología cinematográfica.

El divismo no circunscribe su acción a las salas de proyección, fluye hacia los ecos de sociedad y se convierte en piedra de escándalo o suspiro de admiración en forma de nupcias entre "príncipes y coristas": Lyda Borelli interrumpe su carrera al casarse con el conde Vittorio Cini; Soava Gallone interpreta cerca de cuarenta películas realizadas por su marido, Carmine Gallone, en su mayor parte; aproximadamente la misma cantidad de filmes son realizados por el conde Baldassare Negroni para el lucimiento de su actriz preferida, y después esposa, Hesperia (Olga Mambelli); Maria Jacobini era la prometida del actor y realizador Nino Oxilia, antes de que éste muriese en el frente austríaco; el barón Carlo Amato contrata y se casa con Pina Menichelli; Letizia Quaranta se especializa bajo la batuta de su marido, el realizador Carlo Campogliani, en películas de aventuras.

El divismo masculino no disfrutó de una estructura fílmica autónoma. Estaba integrado en la composición protagónica de los filmes de gran espectáculo: Amletto Novelli, el hombre fatal número 1, fue sucesivamente Vinicio, Marco Antonio, Julio César, Iván el Terrible y Poncio Pilato entre los personajes de resonancias históricas que interpretó entre 1912 y 1916. A diferencia de las divas femeninas que acababan abandonando el *glamour* por el matrimonio, un tanto por ciento muy elevado de galanes encontraban en la realización mayores alicientes que en la interpretación y acababan escribiendo o dirigiendo sus películas. Es el caso de Mario Bonnard, Emilio Ghione, Luigi Maggi o Febo Mari.

Aún siendo un cine coral, organizador de grandes masas en las que el individuo ejerce de módulo ornamental y móvil, perdida su identidad en la maraña del arabesco humano, permitió el desarrollo paralelo de un cine de culto a la personalidad individual del actor -o preferentemente la actriz como acabamos de ver-, permitiendo que las divas interpretasen personajes nucleares de las fábulas históricas o propiciando la emancipación del más carismático de los personajes de ficción de la primera época del cine italiano: Maciste. Figura extraída del elenco de personajes secundarios de **Cabiria**, raíz de todos los Schwarzeneggers y Stallones en el árbol genealógico de los forzudos fílmicos y perpetuador en Italia de la tradición francesa del cine de episodios -**Judex**, **Fantomas** o **Los Vampiros**- en forma de...

Bartolomeo Pagano, un descargador del puerto de Génova elevado a la categoría de héroe cinematográfico de la mano de G. Pastrone.

Bartolomeo Pagano

8.- Serial heroico hecho de músculo o cerebro

Elegido en un *"casting de bíceps"* por Giovanni Pastrone como el más completo conjunto de músculos de entre medio centenar de opositores, Bartolomeo Pagano interpretó durante 28 filmes, siéndole infiel únicamente en una ocasión, esa mixtificación entre las cualidades portentosas del demiurgo Heracles de la mitología griega y de la bondad asexuada del ángel de la guarda que es **Maciste**.

La idiosincrasia de esta figura señera de la mitología fílmica italiana constituye uno de los pilares que en su forma más habitual de terna completa el esquema de "apolíneo héroe central/escudero novato/ingenuo forzudo" que casi todas las narrativas de héroes colectivos -caballería, capa y espada, ciencia ficción...- respetan con mayor o menor fidelidad. Recuérdese, por citar un ejemplo de radiación del cine hacia otras artes secuenciales, que el reparto de protagonistas de las historietas históricas de la posguerra franquista como *"El Capitán Trueno"* (Capitán/Crispín/*Goliath*) o ese *peplum* hecho comic que es *"Jabato"* (Jabato/Tadeus de Mileto/*Taurus*) recuperan con literalidad la figura de Maciste. *Obelix* no deja de ser una caricatura, en el caso del *peplum* paródico de episodios autoconclusivos ideado por Goscinny, de la matriz genérica de este personaje comparsa.

Maciste muere al mismo tiempo que el cine épico e, igual que éste, resucita al final de los años cincuenta con la *revitalización de las reconstrucciones históricas* en Italia y América. M. Gordon, G. Scott, R. Lewis, E. Fury o K. Morris relevan a Bartolomeo Pagano en la nueva etapa.

Además de todos los perpetuadores de su figura, Maciste tuvo una émula femenina denominada Astrea. El actor cómico Ferdinand Guillaume -Polidor o Tontolini- lleva a la pantalla como realizador y con poco éxito las andanzas de este *"Maciste con faldas"* inspirado en una musculosa dama de la aristocracia veneciana: **Astrea**, 1919, **Justitia**, 1920, **L'ultima aventura**, 1920, etc.

Intentaba hacerle sombra en la veta de los seriales heroicos, al hercúleo y bondadoso homúnculo, el refinamiento cínico del personaje de **Za-La-Mort**, que ocultaba bajo ese epígrafe silábico la personalidad de su referente directo de origen galo: el ladrón de guante blanco Arsenio Lupin. Este serial debuta en 1916, interpretado por el polifacético Emilio Ghione y, a pesar de ser un antecedente directo de seriales posteriores como **El Zorro** o **Pimpinela**, nunca tuvo el mismo asentimiento popular que el forzudo esclavo.

9.- Los experimentos futuristas

Se estrenaban en 1909 **L'Inferno**, de Giuseppe de Liguoro, **Othello**, de Mario Caserini, el **Nerón**, de Arturo Ambrosio, o el **Luis XI**, de Luigi Maggi, cuando en primera página del *"Le Figaro"* francés un poeta italiano renegaba de todo academicismo nostálgico, porque, según decía, *"queremos liberar a este país del fétido cáncer de profesores, arqueólogos, guías y anticuarios"*. Inevitable que el movimiento futurista -cuyo portavoz, Filippo Tommaso Marinetti, era el autor del manifiesto que acabamos de citar- tuviese por cuna el país cuya tradición grandiosa lastraba toda negación herética del canon y dogma del clasicismo grecolatino. Apóstatas del culto a la tradición, los futuristas tomaban como modelos los logros de la tecnología moderna y sus inmediatas consecuencias. Electricidad, Mecánica, Dinamismo, Velocidad o Industria se escribían con mayúsculas en el ideario e iconografía futuristas.

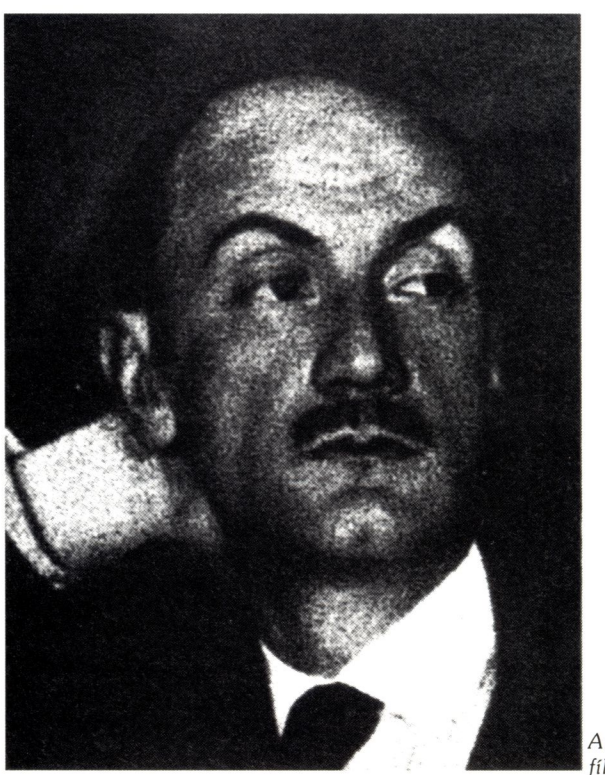
Con especial vehemencia censuraban el inadecuado uso de la reciente tecnología mecánica del cinematógrafo para registrar, en esos monumentos de madera y escayola del cine épico, la vocación arqueológica de esa Italia vuelta hacia el pasado de la que renegaban.

Intentando captar esa esencia temporal de la que hablaba Canudo, el futurismo se acerca al medio cinematográfico a través de la fotografía. Medio que utiliza en un principio para representar, comprimido en los lienzos futuristas, el movimiento. Se sirve de la representación gráfica que la fotografía obtiene de los desplazamientos físicos. Bien sea la respuesta borrosa que una exposición prolongada obtiene de un móvil (*"Dinamismo de un perro con correa"*, de Giacomo Balla, 1912), o la sobreimpresión en el mismo plano de representación de las fases sucesivas del mismo movimiento (abriendo brecha al cubismo y basado en los experimentos de análisis cinético de Muybridge y Marey).

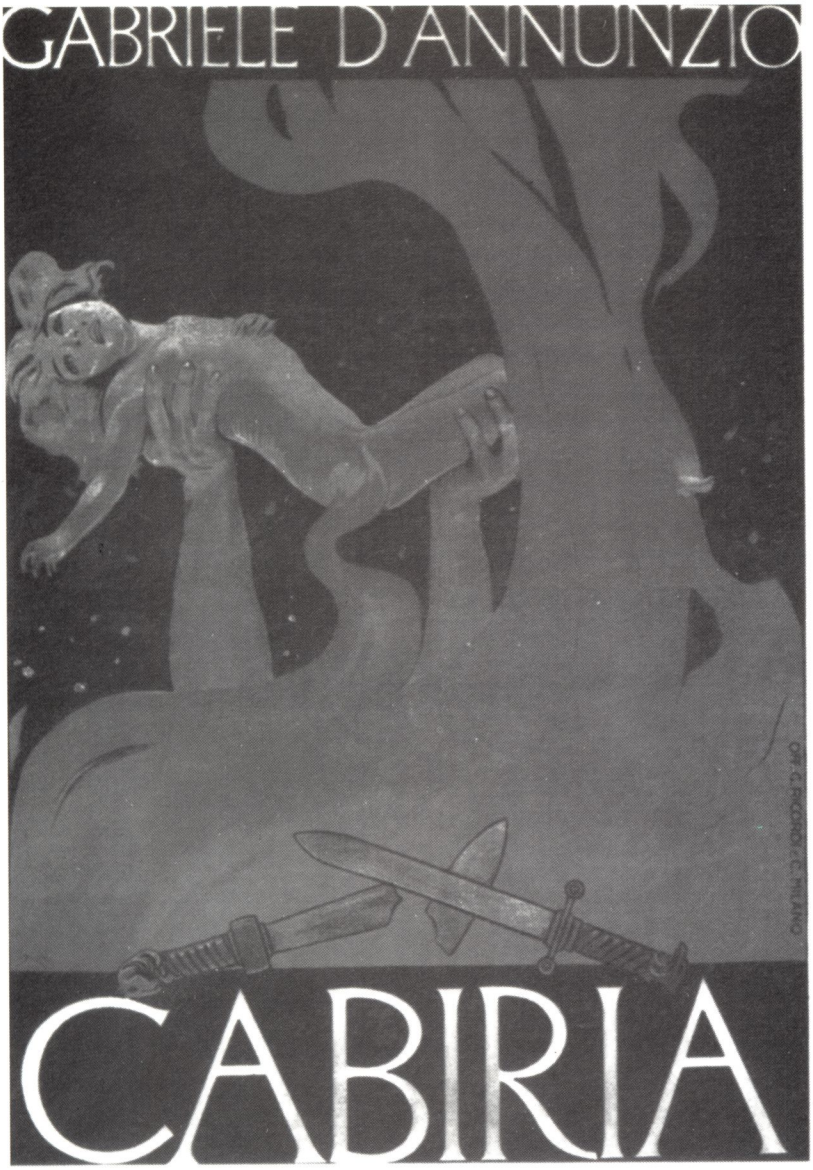
En 1913, el que va a ser el abanderado del futurismo fílmico publica un libro titulado *"El fotodinamismo futurista"*. Se trata de Anton Giulio Bragaglia, autor de los filmes futuristas **Il mio cadavere** y **Perfido incanto** -con decorados del pintor futurista Enrico Prampolini-, ambas obras de 1916. La misma fecha en la que Arnaldo Ginna realiza **Vita futurista**, que cuenta como actores con el propio Marinetti y el ya citado Giacomo Balla, que se anticipan al cine surrealista con *performances* como la violación de la silla o la dialéctica a guantazos -con guantes de boxeo- que Buñuel recrearía -puede que sin saberlo- en **La Vía Láctea**, 1969, con la disputa teológica del duelo a espada entre jansenista y jesuíta.

La tradición del cine épico fue inmune a estos experimentos que se perdieron víctimas del desinterés -parece que tan sólo ha sobrevivido una copia que pocos han visto de **Perfido incanto** en la Cinemateca de París-. Resulta curioso constatar que el hermano de Anton Giulio Bragaglia, Carlo Ludovic, también realizador, es responsable en cierta medida del resurgimiento del *peplum* italiano en la década de los sesenta, con significativos títulos como **Los amores de Hércules**, 1960, o **Las vírgenes de Roma**, 1961. Coexistían, pues, en la misma Italia, incluso en la misma familia, como en el caso de los Bragaglia, la experimentación vanguardista y la mirada lucrativa hacia los "muertos sin defensa" de la historia.

El futurismo tanteaba en diversos medios estáticos -pintura y fotografía- buscando el movimiento. La secuencialidad cinética de la cinematografía se reveló como la panacea y, quizá, como ya contenía en sí misma la piedra filosofal que el "ismo" anhelaba, el movimiento, consiguió en su intento descubrir el *nonsense surrealista* y la *poliubicuidad cubista*, sin desentrañar la esencia del nuevo medio. En socorro de esa impotencia estaban vertiéndose, de la pluma de escritores italianos, los primeros...



Anton Giulio Bragaglia, abanderado del futurismo fílmico.



A pesar de que su nombre figure en gruesos caracteres en los carteles anunciadores de ***Cabiria****, d'Annunzio sólo participó en la elaboración de los rótulos del film. Esta impostura fue aceptada por Pastrone -auténtico "padre de la criatura"- en aras de un mayor impacto comercial.*

10.- Balbuceos de la crítica cinematográfica

Desde que Baudelaire adjetivó como *"adoradores del sol"* a los practicantes de los medios de registro óptico, los literatos y pensadores se disociaban en los practicantes de la diatriba ciega y los de la loa a las virtudes pictóricas de la fotografía. La aparición del cine simplificó aparentemente la labor crítica de los escritores que se dignaron usar su ciencia literaria en el análisis del nuevo medio *narrativo*: juzgaban exclusivamente los vicios o virtudes del texto que servía de argumento al filme.

En la Italia del período que nos ocupa, son adaptadas las obras de los dramaturgos y novelistas, clásicos o contemporáneos, que hubiesen tratado temas susceptibles de ser transformados en *peplums*. Hemos mencionado en páginas precedentes a Shakespeare, Dante, Dumas, Bulwer Lytton, Grazzia Deledda y Gabriele d'Annunzio. El más significativo de todos fue este último, d'Annunzio, cuyo prestigio literario fue utilizado como reclamo publicitario en diversos filmes, a pesar de que no congeniaba con el medio cinematográfico. Su nombre figura en gruesas letras en la cabecera del cartel de **Cabiria**, que reproduce el instante en que la frágil heroína va a ser sacrificada a Baal, la advocación semítica del Sol, poco antes de que Maciste la rescate.

Mientras algunos italianos escribían *para* el cine, otros escribían *sobre* el cine. A los últimos pertenece el "fundador de la crítica cinematográfica", Ricciotto Canudo. Aunque ejercía su labor en París desde 1902, la capital cultural, su origen es italiano, como el de otros escritores que, con menos exhaustividad, reflexionaron en ensayos específicos sobre el nuevo medio -Papini o d'Amicis-.

Habló del Séptimo Arte e indagó en la híbrida naturaleza del cine. Sus artículos, publicados desde 1907 hasta el año de su muerte, 1923, fueron recogidos en un libro póstumo: *"La fábrica de imágenes"*, 1927. Su tesis más celebrada habla del medio cinematográfico como conjunción entre las *artes del espacio*, encabezadas por la Arquitectura y complementadas por Pintura y Escultura, y las *artes del tiempo*, representadas por la Música en primer lugar, y por Poesía y Danza como artes temporales complementarias. La cinematografía, emparentada con las seis artes citadas, deviene la séptima en discordia.

Sus escritos allanaron el camino a ensayistas y cineastas franceses, cultivadores de la teoría y la práctica, que durante la *primera vanguardia impresionista* -Louis Delluc- y posteriormente coincidiendo con la *nouvelle vague* -Jean-Luc Godard-, vía *"Cahiers du Cinema"*. convirtieron a Francia en la primera potencia de la crítica cinematográfica.

Canudo desarrolló su labor crítica durante el mismo período en el que tuvo lugar el cine épico (1910-1923), pero se mostró descontento con la labor de sus compatriotas cineastas. Predijo la moda del filme *"presuntamente histórico"*. Prefería la comedia vodevilesca de Linder y alababa la novedad de los cortos de Chaplin, censurando sin piedad el cine de gran espectáculo porque *"la evocación de tiempos pasados es la más fácil, exige un mínimo de imaginación para obtener el máximo de suntuosidad pomposa; los muertos no pueden defenderse"*.

No todo eran epopeyas en el cine italiano de los años 10-20. Los dramas mundanos, precursores de la estética y la temática neorrealista, empezaban a abrirse paso ya en aquellas fechas y, también como los neorrealistas, a sufrir la persecución de la censura. En la fotografía, fotograma del episodio ***L'Inferno bianco****, de Ubaldo Maria del Colle, incluído en el largometraje* ***I figli di nessuno*** *(1920).*

11.- Drama mundano

No todo era "suntuosidad pomposa". Existe una corriente *melodramática* que habla del presente en tono realista. Curiosamente, uno de los directores descollantes en ésto del gran cine histórico, Luigi Maggi, ha sido considerado inspirador de esta tendencia fílmica y antecedente primigenio del neorrealismo que tras la Segunda Guerra Mundial sustituye a este *primer realismo*. Esta afirmación se fundamenta más en el método, inhabitual en esas fechas, que Maggi practicaba al rodar frecuentemente en *decorados reales* y a la inefable sensación verista que inspiraban sus filmes, que en la adopción temática de los males con los que la industrialización y la guerra, instaurando un nuevo orden social burgués, flagelaban al italiano de a pie. Nino Martoglio realizó durante su corta carrera cinematográfica cuatro filmes: **Il romanzo**, 1913; **Capitan Bianco**, 1914; **Sperduti nel buio**, 1914, y **Thérese Raquin**, 1915. La amenaza latente en su tercer largometraje, **Perdidos en la niebla**, de llegar a un orden social clasista es coincidente con el mensaje de la cumbre del *Kammerspielfilm* alemán -movimiento con el que le hermana su acento desgarrador, disconforme e intimista-, realizada una década más tarde, **Der Letzte Man**, 1924.

El melodrama burgués insiste en la denuncia social y el cine épico tiende a perpetuar el orden religioso, y sirve de plataforma al poder vigente e institucional. Amalgama en su estructura interna esa mezcla de...

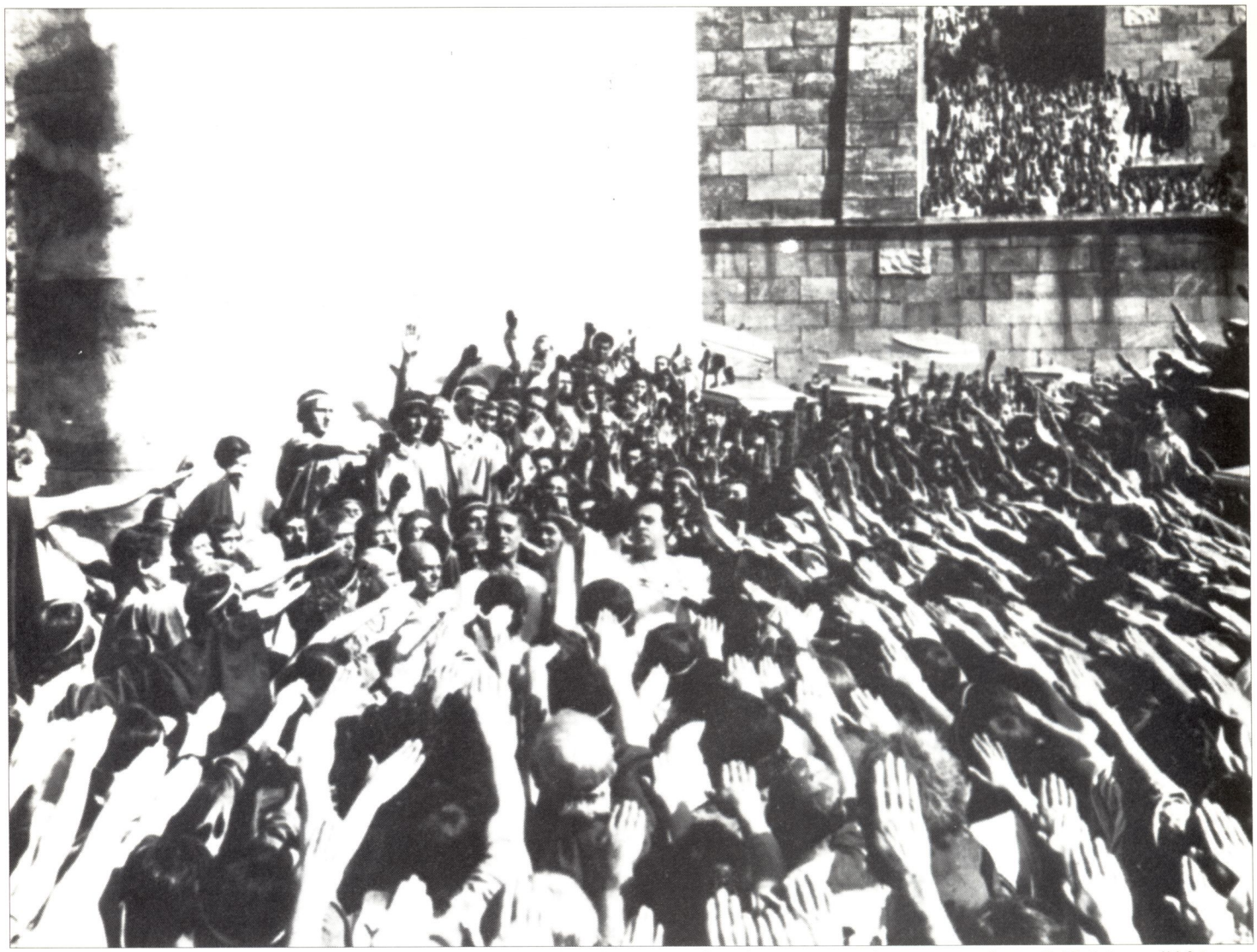
12.- Religión y guerra

Es el cine épico italiano un cine que se balancea entre el paganismo y el cristianismo. Cuando pagano, las epopeyas de los héroes mitológicos se leen como ansia Imperial. Si es cristiano, se convierte en una suerte de liturgia religiosa. Casi una hagiografía fílmica, este cine pide prestados al martirologio algunos de sus maltratados protagonistas, recordando en versiones *sui generis* el *triunfo del monoteísmo* paleocristiano sobre el paganismo del mito y los dioses de la alegoría. Sitúa con frecuencia la acción en períodos de la historia en los que el cristianismo consigue victorias parciales o totales sobre cualquier forma de paganismo, en especial sobre el politeísmo romano: la Pasión de Cristo, los redentores sacrificios de los Evangelistas o mártires más recientes, las persecuciones de los Emperadores Nerón, Tito o Vespasiano, el momento de la oficialización del cristianismo bajo reinado de Constantino, o el año 1099 de la Era Cristiana, cuando la ciudad santa, Jerusalén, fue arrancada de las manos de los musulmanes gracias a los mandobles de la Santa Cruzada, esa cohorte de europeos que hace bueno el binomio *guerra y religión* -cruz y espada sería su homónimo simbólico-, que son dos de los principales ingredientes que el cine italiano comercializa como incentivos temáticos, en ocasiones apenas disociables.

La ficción fílmica, que nació con el *Kinetoscopio* de Edison como medio de visionado individual, al descubrir la proyectividad luminosa sobre una pantalla se tiñó de paralelismos con la *liturgia colectiva* de la misa. El cine épico, beato por temática y aficionado a "ilustrar" los pasajes que cualquier sacerdote podría recordar desde el púlpito a sus feligreses, sustituye a los retablos secuenciales del altar en su función didáctico-religiosa. La pantalla hace las funciones de nuevo altar. Los espectadores pueden acudir a la proyección de **Satana**, 1912, de Maggi, **La Gerusalemme liberata**, 1913, de Guazzoni, o **Juana de Arco**, 1913, de Nino Oxilia, con la sensación de verse reafirmados en su fe, dichosos de su creciente cultura religiosa adquirida mediante vía icónica y sin pecar de frivolidad, viendo episodios "instructivos" recomendados por una jerarquía eclesiástica que ha excomulgado siempre cualquier otro género. No conviene olvidar tampoco que el espacio de ambas liturgias, religiosa y cinematográfica, coincide sospechosamente: la planta rectangular de las salas de proyección está "calcada" de la Iglesia cristiana, y ésta de la basílica romana.

Después de enunciar en párrafos precedentes la conexión del cine épico con la religión, descarnemos las vinculaciones que lo atan al fenómeno bélico. Cine épico y guerra se asocian en los tres tiempos verbales: nostalgia de *pasado*, el *presente* de una contienda mundial y advertencia de *futuro* colonial. No es necesaria una licenciatura en antropología para llegar a la conclusión de que el lirismo heroico de estos pasajes históricos, mitológicos o fabulados es la expresión de un inconsciente colectivo añorante de la época en la que el Imperio Romano hacía hablar latín a medio mundo; una época especialmente repudiada por Marinetti en su manifiesto futurista, como recordaréis.

*Guerra y religión: no sólo juntas en la realidad histórica, sino también en la ficción cinematográfica (**La Gerusalemme liberata**, de Enrico Guazzoni, 1918).*



*"... Las gestas del pasado enardecen desde la pantalla cinematográfica el presente colonial e incitan a un futuro imperialista...". (**Scipione, l'Africano**; Carmine Gallone, 1937)*

Es el *peplum* también una "justificación" del *colonialismo italiano* de la época y un anticipo del que habría de venir. Recordemos que en 1911 Italia había conseguido instaurar un Imperio colonial que con el nombre de Tripolitania anexionaba parte de Libia y Argelia. La popular **Cabiria** puede considerarse una proclama laudatoria de este Imperio Norteafricano, ya que narra, además de los escarceos amorosos entre el general Fluvio Axilla y Cabiria, la campaña militar de Annibal en Italia y su derrota en suelo africano, humillado por el general Escipión. El nacionalsocialismo de Mussolini también recurriría a este fragmento histórico para "justificar" la conquista de Etiopía de 1936, con un filme propagandístico titulado **Scipione l'Africano**, 1937, de Carmine Gallone. Así, pues, las gestas del pasado enardecen desde la pantalla cinematográfica el presente colonial e incitan a un futuro imperialista.

El cine épico sufrió y disfrutó las consecuencias y causas de una contienda real: la Primera Guerra Mundial. El desarrollo de la industrialización europea trajo aparejada la necesidad de definir los límites geográficos de las diversas potencias. Ese clima político enrarecido fue el caldo de cultivo en el que, a comienzos de la segunda década del siglo, germinó como *peplum* el replegamiento en los valores nacionales de la cinematografía italiana. La inicial neutralidad italiana en el conflicto, a pesar de pertenecer a la Triple Alianza (Alemania, Austrohungría e Italia), les permitió consolidar su producción y buscar mercados merced a su no beligerancia y a la aparente inocuidad escapista de sus mensajes. El atentado de Sarajevo, que desencadenó la guerra, y el clímax del cine de gran espectáculo coinciden en el año 1914. El hecho de que en 1915 Italia se apuntase al bando de los futuros vencedores de la Triple Entente (Francia, Rusia y Reino Unido), mejoró sus posibilidades de exportación. Al finalizar en 1918 la Primera Guerra Mundial, acabó siendo uno de los países mejor parados del continente europeo. Claro que la amenaza de expropiación del predominio comercial cinematográfico no provenía ya del seno de la vieja Europa, sino del otro lado del Atlántico. De un lugar llamado Hollywood.

13.- El ocaso del cine épico

Se le había ganado por la mano a Francia. Rusia estaba ocupada con su Revolución, 1917, desde antes de acabar la guerra, y ninguno de sus directores después laureados -Eisenstein, Dovjenko o Pudovkin- estrenaría un filme antes de 1923. Los ingleses no suponían ninguna amenaza comercial si continuaban investigando en las mejoras técnicas y dedicados a la labor documental, como venían haciendo desde principios de siglo. El expresionismo alemán, a medio camino entre vanguardia y ortodoxia, ha sido más relevante *a posteriori* que en el período postbélico en el que ve la luz. La feroz vanguardia futurista italiana y rusa no *vendía*, ni había sido creada para ello. En Europa, sólo Lubitsch combatía desde Alemania con las mismas armas de la reconstrucción histórica al cine italiano. Fue el poderío norteamericano, que había precipitado con su intervención la derrota de las potencias centroeuropeas, el que ejerció de verdugo de la cinematografía italiana.

Cuando Italia perdía energía y su neutralidad declarando la guerra a Austria, 1915, los tres pilares del cine americano se unían en una entidad triangular. Los tres vértices de la Sociedad Triangle eran la *Reliance-Majestic* de D. W. Griffith, la *Keystone* de Mack Sennett y la *Kay Bee Ince*. Desde 1911, Thomas Harper Ince rodaba sus *westerns* bajo el sol de California en su *"Inceville"* particular. Fue buen terreno para asentar los tentáculos del Imperio cinematográfico estadounidense. Entre 1918 y 1920, la *Goldwyn Mayer Metro Company*, *Universal*, *Paramount* y *United Artist*, sin ánimo de exhaustividad, ubicaron su sede en los alrededores de Los Angeles.

Ante la ofensiva de Hollywood, mermadas por el bloqueo de mercados que supone alinearse a uno u otro bando en una contienda mundial, las compañías italianas, ineficaces si seguían atomizadas en multitud de casas independientes, se fusionan en la *Unión Cinematográfica Italiana* (*U. C. I.*), 1919. Una violenta caída comienza en la década de los veinte con la competencia americana, la saturación del gusto popular, la reiteración y el amaneramiento. Se acrecienta el declive en 1922 por la influencia de los nuevos aires políticos de la reorganización postbélica que culminaron en la claudicación del monarca y la asunción del poder por el artísticamente lastrante gobierno de Mussolini. En 1923, Pastrone abandona la dirección con **Povere Bimbe** y la *F. E. R. T.*, otro *trust* creado contra la crisis, ha de disolverse. Nuestro cine épico agoniza jugándoselo todo a la carta de las superproducciones internacionales. Vemos enésimas versiones de éxitos antiguos: **Quo Vadis?**, 1923, dirigida por el alemán Georg Jacoby sobre guión atribuído a d'Annunzio, o **Gli ultimi giorni di Pompei**, 1924, comenzada por Amletto Palermi y acabada por Carmine Gallone, director que se adhirió después al panfletario cine nazista. Bajo la dirección del hijo del Duce, Vittorio Mussolini, la producción italiana en el período de entreguerras mantuvo en el olvido la anterior pujanza de su cinematografía. Así seguiría hasta que, en las antípodas de la reconstrucción de tiempos pasados, el verismo neorrealista negador de fábulas y mitologías escapistas recuperase a ojos del mundo con mirada escéptica la consciencia de que bajo los Alpes aún se hacía cine. Pero el puntillazo al cine histórico lo da en 1927 el *sonoro* a un género que no construye la dramaturgia de los personajes -deficiencia que el sonido pone de relevancia con especial énfasis-, unos personajes cuya identidad se desvanece entre un ejército de tritanos combatiendo contra las huestes de elefantes cartagineses en imponentes espacios de tridimensionalidad aparente y real.

*A pesar de recurrir a enésimas versiones de conocidas y exitosas superproducciones, el declive del cine épico italiano era ya un hecho irreversible a mediados de los años veinte (**Gli ultimi giorni di Pompei**; Amleto Palermi y Carmine Gallone, 1924-25). Arriba, logotipo de la F.E.R.T., productora que aglutinó a varias casas independientes, en un vano intento por combatir la expansión de Hollywood.*

"Cabiria", el espacio de la fascinación

Paolo BERTETTO

Giovanni Pastrone (derecha) fue el auténtico padre de ***Cabiria****, si bien firmó con el seudónimo de "Piero Fosco" y permitió que Gabriele d'Annunzio se "apropiara" de la paternidad del film. A la izquierda, Italia Almirante Manzini, intérprete del papel de Sofonisba.*

Modelo esencial del *kolossal* cinematográfico, de película que logra una síntesis nueva y potencialmente perversa entre capital y espectáculo, **Cabiria** es también la primera película que recurre sistemáticamente a la simulación y a la mentira para llevar adelante formas de autopromoción y de publicidad más radicales e incisivas. La designación de Gabriele D´Annunzio como autor de la película, que, como es sabido, fue sólo el redactor de los subtítulos, de hecho, representa un paso decisivo en la consagración de **Cabiria** como auténtica experiencia artística y, más alla, del cine como posible lenguaje de arte. Y Giovanni Pastrone -productor, escenógrafo, co-escenógrafo y director de la película- excogita y propone a D'Annunzio un mecanismo de simulación de lo más sofisticado, que implica la presentación del "sumo vate" no sólo como autor del argumento, de la escenografía y de los subtítulos, sino incluso del mismísimo complicado trabajo de puesta en escena de **Cabiria**.

Naturalmente, existen incongruencias en esta simulación, un *bluff* que en cualquier caso nadie quiere llegar a ver. Las palabras de D'Annunzio son aceptadas por todos: la magnanimidad que D'Annunzio ha demostrado hacia un espectáculo popular como el cine es un testimonio de su modernidad y es digna de ser elogiada. Y la simulación publicitaria es tan eficaz que, como recuerda Brunetta en su *"Storia del cinema italiano"*, una revista llegó a describir un escenario de producción tremendamente sugerente pero totalmente falso: *"El mismo D'Annunzio* -escribió la revista *"Film"- se ha ocupado personalmente de todos los detalles, por pequeños que fueran, llegando incluso a decidir las telas especiales, además de los cortes y colores de todo tipo de trajes y vestidos"* (*Film*, nº 8, 1914).

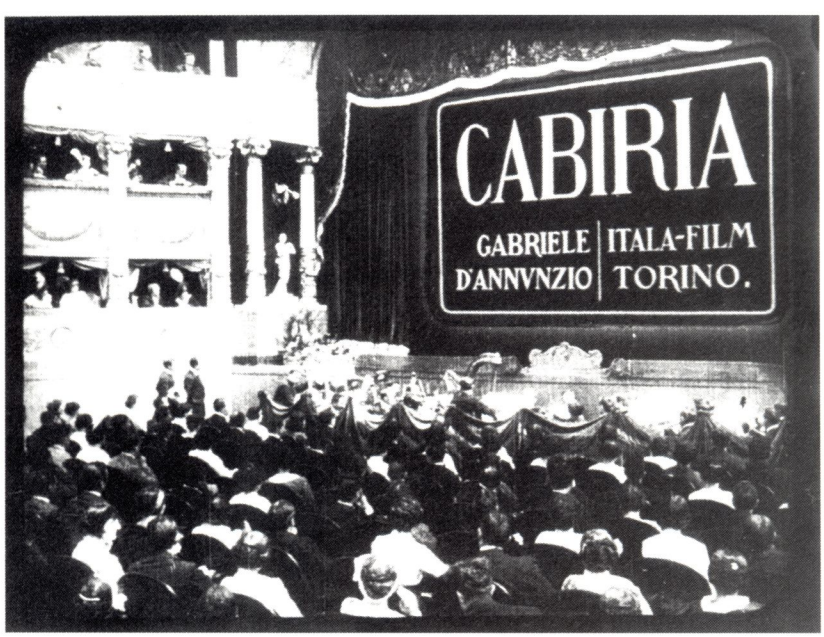
Pero no sólo la actitud de D'Annunzio es significativa. Quizás es mayor la de Pastrone que elige negarse como autor, borrar el propio trabajo creativo en beneficio de una exigencia promocional y de mercado. En esta actitud hay desde luego una gran intuición de las leyes del nuevo mercado cinematográfico y de la oportunidad de calificar el cine a través del encubrimiento de un hombre consagrado en el campo artístico.

Pero, al mismo tiempo, existe en Pastrone una actitud de autoescondimiento que, en el fondo, no es de artista, sino de productor, no de investigador intelectual, sino de industrial, y que, apostando por el producto y por sus posibilidades de éxito, llega a borrar incluso las funciones de realización, el mismo proceso de producción: una actitud fuertemente simuladora que acepta remover el narcisismo del artista en beneficio de otra lógica operativa -como si las razones de la *Itala Film* fueran superiores a las del autor-. En cualquier caso, D'Annunzio estuvo perfectamente metido en el juego. Declaró que **Cabiria** era *"un diseño de novela histórica, trazado hace bastantes años y reencontrado entre mis innumerables papeles"*. Ilustró con un texto escogido expresamente, el resultado de su imaginación, que definió como una *"visión histórica del tercer siglo A.C."*. Vale la pena citar íntegramente el texto elaborado por D'Annunzio para la presentación del film:

*"**Visión histórica del tercer siglo A.C.** El tercer siglo A.C., la época histórica sobre la que aquí se recogen y se unen en una ficción aventurera algunas grandes imágenes, conlleva quizás el espectáculo más trágico que la lucha de las estirpes haya dado al mundo. Los hechos y los héroes parecen actuar según la virtud del fuego infatigable. El soplo de la guerra convierte a los pueblos en una especie de materia inflamada, que Roma se esfuerza en forjar a su semejanza. La suerte adversa -como se ve en la irrupción de Aníbal* nacido en armas- *parece no borrar pero sí profundizar la huella tremenda. La paz -que será romana en el Mediterráneo entero- es todavía un vacuo nombre en la boca misma de Quinto Fabio. Como su áspera toga, el alma de Roma no está hinchada más que de voluntad hostil e intrépida. Ninguna energía natural iguala en ritmo irresistible la pujanza y la constancia de la urbe fundada por el héroe salvaje en el que el espíritu violento del Marte itálico se enlaza al espíritu misterioso de la Vesta Oriental.*

He aquí el conflicto supremo de dos estirpes adversas, conducidas verdaderamente por el genio del fuego 'que todo doma, que todo devora, sire todopoderoso, artífice sempiterno'. Por ésto, la criatura inconsciente, que pasa incólume a través del ardor del destino, es llamada Cabiria, con un nombre evocador de los demonios volcánicos, por los trabajadores ígnitos y escondidos que afligen sin tregua la materia dura y duradera. Por eso se encuentra aquí la visión de la isla ardiente que la mano hercúlea de la gente dórica parece haber forjado en un tipo de grandeza completa. El monte, que fue místico sepulcro de Empédocles, marca aquí el ritmo inicial: de vida y de muerte, de creación y de destrucción, de esplendor y de oscurecimiento.

Casos prodigiosos, fortunas extraordinarias, ruinas fulminantes. La virtud del hombre parece ilimitada, desde que el Macedonio superó a Hércules y Baco, el semidiós y el dios. La fuerza procede por saltos formidables, feérica y divina, que no toca la tierra si no es para multiplicar su ímpetu. La sentencia de Pirro con el casco decorado de cuernos de carneros no es más que una palabra de oráculo colgada sobre el mundo. '¿A quién la herencia? Al hierro que mejor traspasará, que mejor cortará'. Por lo tanto, a la corta, ancha y afilada espada.



*Arriba, didascalias iniciales de **Cabiria**. A la izquierda, uno de los primeros pases públicos de la película.*

He aquí que se cumple lo que jamás se vio en la tierra, ni fue escrito en los anales: una gran civilización humana se derrumba enteramente, de repente, con sus ídolos monstruosos, con sus valores antiguos y nuevos, con su tristeza y con su codicia, con su voluntad de dominio sin paciencia, con su manía de aventura sin heroísmo, se derrumba, de una vez, como una falsa estrella que precipita no dejando más que un poco de humo y de escoria. El periplo de Anón, alguna medalla corroída, algunos versos de Plauto: no más queda del vasto y atroz mundo cartaginés. Las cenizas de los niños abrasados en el bronce no saciado de Moloch fueron quizás menos caducas. '¿Ora quién canta las guerras púnicas?', dice el epigrama final de sabor anacreóntico, 'acompañado por la flauta de Pan'. Y sólo las favilas de la antorcha de Eros indómito crepitan ahora tras la estela de la nave feliz".

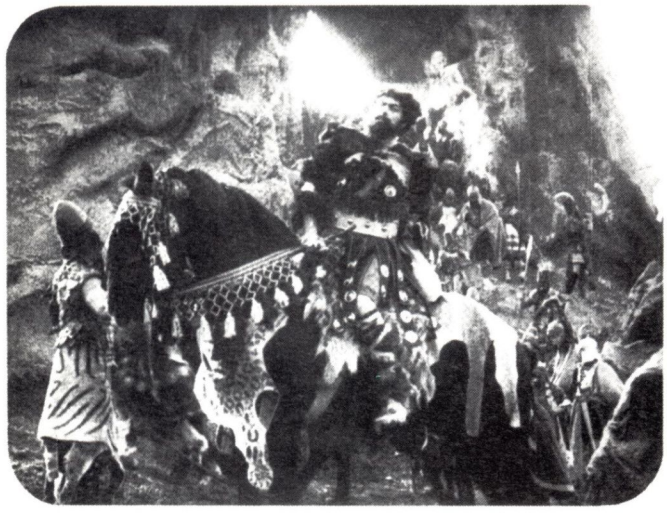
Es una síntesis de la película que en cualquier caso indica indirectamente la idea del cine de D'Annunzio y su interés por los mecanismos hiperseductores de lo extraordinario y de lo insólito, de lo oscuro y de lo monumental. Para D'Annunzio, el cine no debe reproducir el horizonte de los fenómenos, sino traspasarlos para inventar prodigios, mostrar la excepción, visualizar lo no-visto.

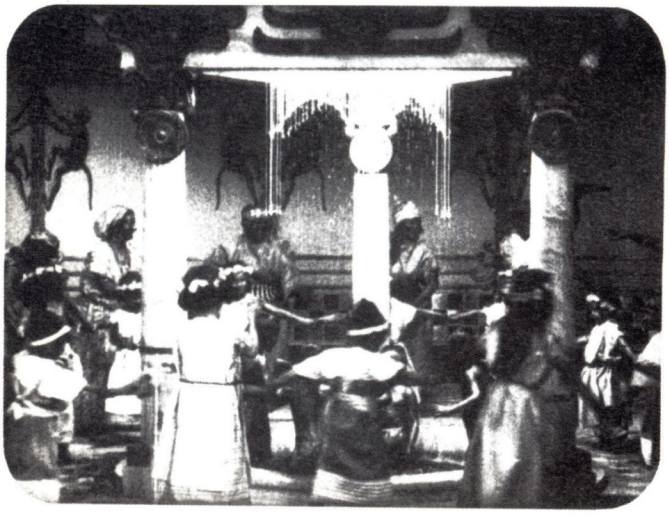
En una entrevista al *Corriere della Sera* del 28 de Febrero de 1914, D'Annunzio precisa su punto de vista: *"El cine debe de dar a los espectadores las visiones fantásticas, las catástrofes líricas, las más intrépidas maravillas; resucitar, como en los viejos poemas caballerescos, lo 'maravilloso', lo 'maravillosísimo'"*. Es la misma idea de cine que sostiene **Cabiria**, su poética, su economía de fascinación, el modelo de fruición que conlleva: y para enunciarlo, he ahí, de nuevo, su autor ficticio, comprometido en un juego de espejos al infinito que busca sólo esconder la verdad. **Cabiria** es *visión*, es decir, percepción e imaginación a la vez, inscripción de lo visible y elaboración de una dimensión fantástica de la imagen, apertura a las posibilidades infinitas del fantasma interior. Así, también gracias a la mediación verbal de D'Annunzio, **Cabiria** no se presenta como un documento histórico, una reconstrucción fiel, sino como una *visión* en donde la imaginación desplegada por el artista tiende a crear a la vez el mundo de un tiempo desaparecido y las propias obsesiones figurativas. El horizonte histórico se encuentra atravesado y repensado en el cuadro de un gran trabajo de interpretación fuertemente sugestivo, que construye mecanismos peculiares de relaciones, de situaciones, de espacios, de repeticiones en la perspectiva de la formación de un universo visual dotado de una coherencia autónoma y de un poder de fascinación específico propios.

Una de las escenas iniciales de la película, donde aparece la pequeña Cabiria en brazos de su padre, en una idílica escena familiar.

De este modo, **Cabiria** replantea el mundo cartaginés a través de una metódica integración dialéctica entre los restos arqueológicos de la civilización púnica y las exigencias de una escritura espectacular de imágenes. Bien es cierto que Pastrone y sus colaboradores (Camillo Innocenti sobre todo) se aprovechan de las indicaciones y de las sugerencias visuales propuestas sea por un precioso volumen de antigüedades aconsejado por D'Annunzio (*"Répertoire des antiquitées greques et romaines"*), sea de la gran exposición del Louvre sobre el arte cartaginés, organizada en 1912. Pero Pastrone, de hecho, elabora una arquitectura fantástica que, sin borrar los modelos reconstruídos por la arqueología, los supera, en una visión más compleja, funcional a nuevas exigencias de construcción del espacio (fílmico), de redefinición de lo visible (cinematográfico) y de fluidificación de la fascinación (espectacular).

La escenografía es parte fundamental y protagonista en ***Cabiria****. La película se rodó prácticamente por completo en decorados, pero hubo que recurrir a exteriores en algunas escenas, como la del paso de los Alpes por Aníbal (abajo). Arriba, la erupción del Etna desata la tragedia, que llevará a Cabiria y a su nodriza Croessa a caer en manos de los siervos del sacerdote Karthalo, quien acoge a Cabiria en su palacio (extremo inferior) con la intención de ofrecerla luego en sacrificio a Moloch.*

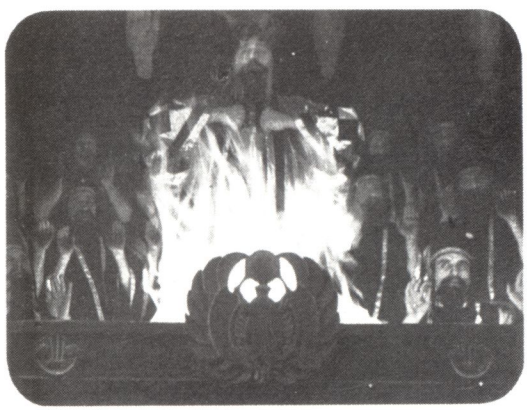




El cine italiano histórico ya había conocido estructuras y modelos de escenografía no poco elaboradas (por ejemplo en **L'Inferno**, en **Gli ultimi giorni di Pompei**, en **Quo Vadis?** y en **La caduta di Troia**, del mismo Pastrone). Pero se trataba generalmente de estructuras que constituían el fondo ante el cual se desarrollaba la acción representada, un escenario dotado quizás de calidad decorativa, pero falto de una auténtica efectividad en términos espaciales.

En **Cabiria**, en cambio, la escenografía construye no ya sólo el fondo sobre el que se presentan y se desarrollan las acciones, sino el espacio dinámico en el que actúan los personajes y las masas y en el que opera la misma cámara, y el soporte material que define la estructura y la calidad visual del conjunto. Es decir, la escenografía se convierte no sólo en un elemento principal y funcional de atracción espectacular, o un vehículo de credibilidad de la diégesis, sino en una componente esencial en el proceso de formalización del material de la película que constituye el cine como lenguaje autónomo y como posibilidad de arte. La absoluta recalificación formal de la escenografía y su interpretación en clave abiertamente arquitectónica, convierten a **Cabiria** en una película que anticipa las exquisitas operaciones de composición visual compleja, basadas en la función esencial de la arquitectura, que caracterizan por ejemplo el cine de Lang.

Desde luego, en Lang la estilización de todos los elementos del cuadro, las síntesis de modelos arquitectónicos diferentes, y especialmente la geometrización de lo visible y la elaboración de modelos simétricos de completo rigor, permiten la producción de una forma visual absoluta que refleja un *Kunstwollen* mucho más consciente. Pero la formalización de todo el conjunto escenográfico en una perspectiva de recalificación sistemática del ver, que caracteriza el gran cine de los Años Veinte, tiene sin duda en **Cabiria** una anticipación estructuralmente adecuada.



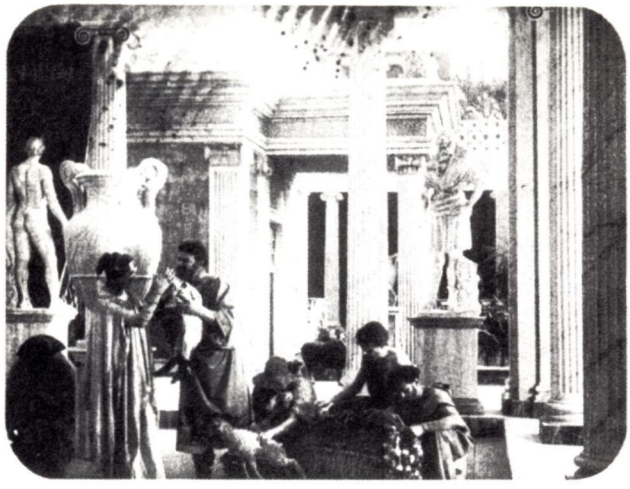
Cuatro secuencias de la celebérrima escena del templo de Moloch: la monstruosa puerta del templo, dos momentos de la ofrenda del sacerdote y la liberación de Cabiria por parte de Axilla y Maciste.

A pesar de que Pastrone trabaja con gusto y funcionalidad en la decoración de los interiores, son de hecho las macroarquitecturas las que constituyen el momento de máxima atracción en **Cabiria**. La secuencia del rito pagano y del sacrificio a Moloch representa probablemente el momento de mayor impacto visual, emocional y espectacular de la película. Pastrone predispone intencionalmente una mezcla perversa impregnada de pasión y de monumentalidad, de sugerencias exóticas y de horror, de escenografías espectaculares y de amplios movimientos de masas, coreográficamente articulados. Las monumentales arquitecturas religiosas de Cartago, centradas sobre la doble imagen monstruosa de Moloch (el Moloch que quema y devora sus propias víctimas y el Moloch que acoge en el templo a los fieles como si se los tragara), están ciertamente construídas sobre modelos de la iconografía tradicional con libres mezclas de figuras, pero reflejan asimismo una reescritura espectacular basada en la investigación del gigantismo y de sus efectos.

En el fondo, Pastrone anticipa aquí esa tendencia a *"monumentaliesieren"* que la *Eisner* -tras los pasos de Langbhen y de Spengler- había considerado como característica fundamental del espíritu alemán y del cine de Weimar (cfr. **L'Ecran Démoniaque**). En efecto, la *monumentaliesieren* de Pastrone no llega a los vértices de monumentalización intelectual y metahistorizadora de Lang, pero, en cualquier caso, presenta aspectos intencionales de construcción de lo ejemplar y de inscripción de la historia en el horizonte del mito. Pastrone no busca sólo sorprender y capturar al público con la grandiosidad de las escenografías, no pretende sólo elaborar una variante fuerte del efecto de fascinación sobre el que se funda el cine: quiere producir una integración entre lo antropológico y lo escenográfico, entre las masas y el ambiente, capaz de definir un nuevo nivel de representabilidad de la historia y un ahondamiento de la crónica narrativa hacia valores míticos más complejos.

Aunque relacionadas con la tradición arquitectónica e iconográfica del mundo antiguo del Cercano Oriente, la fachada externa y el conjunto de Moloch, del altar y de las estructuras internas del templo, son el resultado de una operación de sustancial sincretismo arquitectónico y de eclectismo estilístico. Bien distinto será, obviamente, el programa de sincretismo arquitectónico realizado por ejemplo por Lang con la colaboración de Hunte y de Kettelhut en **Die Nibelungen**: ahí los modelos de Castel del Monte y de Alpine Kristalldome de Bruno Taut, del Einsteinturm, de Mendelsohn y de la Catedral de Worms se encuentran fundidos en una visión formal fuertemente estilizada. Pastrone no alcanza esta capacidad de integración de modelos iconográficos diferentes, pero consigue igualmente hacer funcionar en el interior de un espacio arquitectónico dinámico todos los elementos reunidos (1).

(1) La citación del Moloch pastroniano en la secuencia de la *Molochmaschine* de **Metrópolis** es de alguna manera el reconocimiento de una analogía estructural entre el cine monumental de Lang y el de Pastrone. La estructura escenográfica y la relación arquitectura/espacio de **Cabiria**, se convierten en modelo de muchas experiencias de cine histórico realizado con grandes apoyos arquitectónicos, desde el episodio babilónico de **Intolerance** a **Das Weiss des Pharao** y a **Madame Dubarry**, de Lubitsch; de **Lucrezia Borgia**, de Oswald, a **Anna Boleyn** de Buchowetzki; de **Sodoma y Gomorra**, de Mihály Kertész (futuro Michael Curtiz), a **Salambó**, de Maradon..., hasta los *kolossal* hollywoodianos, de **The thief of Bagdad**, de Walsh, a **Ben Hur**, de Niblo.

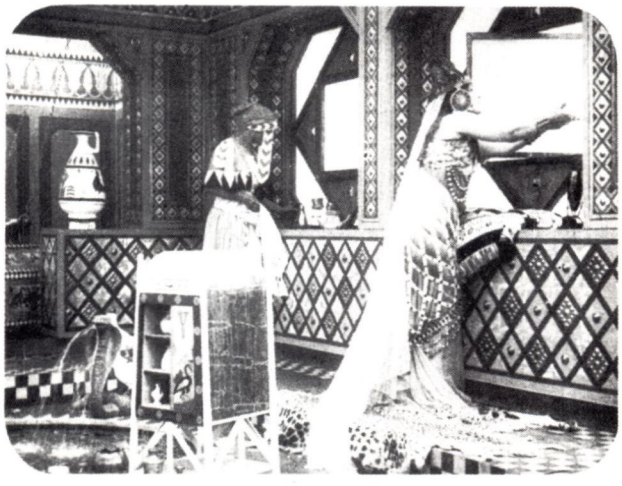


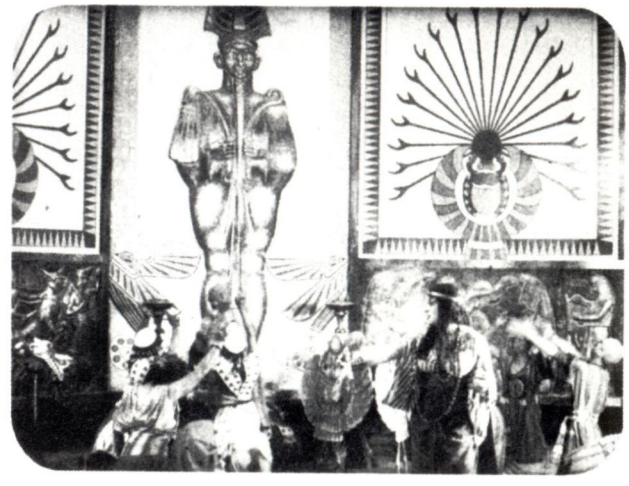
Concretamente, la fachada externa del templo con las grandes fauces de Moloch estilizadas en formas geometrizantes, las manos enormes que parecen escoltar las masas, las grandes narices y los tres ojos que desarrollan todo un juego de vacíos y de llenos, recogidos y reelaborados por los demás elementos decorativos, llevan a cabo una sabia orquestación expresiva, en la que la monumentalidad se encuentra valorizada por el sentido del horror.

Las determinaciones arquitectónicas del interior del templo, en cambio, son menos coherentes y compactas: Pastrone parece querer coleccionar genéricas sugerencias de iconografía pagana absolutamente heterogéneas, que van desde la tradición púnica hasta la asiria, desde componentes egipcios hasta elementos que recuerdan más bien los monumentos y las decoraciones del mundo precolombino de los Mayas y de los Aztecas.

El enorme portal externo está construído con un orden simétrico que destaca el volumen y la masa, pero no resulta nunca encuadrado frontalmente, sino con un ángulo oblicuo derecho de cerca de 45º en las primeras tomas y desde la izquierda y más cercano en el segundo grupo de encuadres dedicados a la fuga de Axilla y de Maciste con la pequeña Cabiria.

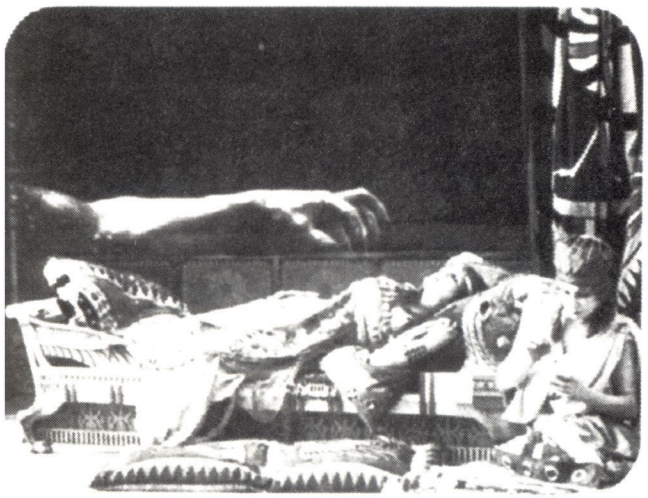
Las diferentes concepciones arquitectónicas se mezclan profusamente en ***Cabiria****. Así, podemos encontrar desde modelos grecoromanos hasta construcciones más orientalistas e incluso asirias, por no citar la amalgama de sugerencias y estilos que resulta el templo de Moloch.*

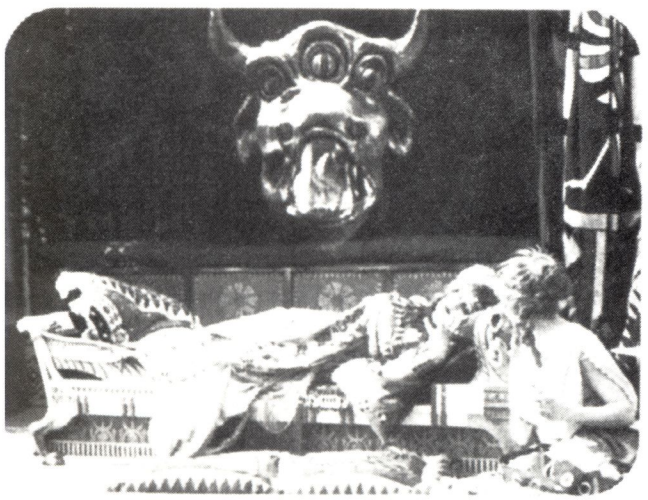




Esta opción lingüística, si por un lado resta quizás algo de rigor geométrico a la visión, por otro lado refleja de hecho una idea de movimiento de la escenografía e implica por lo tanto un proyecto de organización dinámica del espacio cinematográfico. Con respecto a ésto, es particularmente significativa la larga secuencia en el interior del templo. No sólo porque coordina encuadres de corte y enlaces diferentes, mostrando entre otras cosas imágenes de distinto tipo de la estatua de Moloch, del altar y de las demás estructuras del templo, sino también porque existe una pretensión de dinamizar el espacio, integrando la movilidad del punto de vista -ya adquirida por el lenguaje cinematográfico- con la nueva movilidad de la toma que Pastrone perfecciona y sistematiza gracias al empleo de un carril especial inventado por él mismo. Mediante *travellings* laterales, transversales o perpendiculares que atraviesan el set, Pastrone conquista la tridimensionalidad y modifica el punto de vista, estando dentro de la misma toma, estimulando y desarrollando la percepción, y haciéndola más intensa. Los *travellings*, que a veces incluso cambian de dirección (como en un plano entre la muchedumbre, en el interior del templo), las tomas panorámicas horizontales y verticales (como la del portal del templo cuando sigue la fuga de los protagonistas), producen una interacción nueva entre todos los elementos del cuadro y determinan una realización importante del principio dinámico propio del cine.

Pastrone ilustra su innovación subrayando los aspectos técnicos y lingüísticos en una entrevista con Sadoul en 1949: *"En* ***Cabiria*** *empleé el carril con dos objetivos diferentes. En primer lugar como carril lateral, con el que hacer comprender a los espectadores que las gigantescas escenografías que construí eran auténticas y no telones pintados parecidos a los usados por Méliès y Pathé. Además, mediante un* travelling *hacia delante, conseguía que la cámara avanzara oblicuamente (para producir un efecto estereoscópico), dirigida hacia los protagonistas, quienes poco a poco se quedaban aislados de las masas y aparecían en primer plano. En ese momento, cada pestañeo, cada ademán de la cara tenía su importancia. Nunca se había visto nada semejante ni en teatro, ni en pintura, ni en literatura, ni en cualquier otro arte. El perfeccionamiento de mi carril fue difícil. Tanto más cuanto que, para acentuar los efectos estereoscópicos, la trayectoria del aparato no era sólo oblicua, sino sinoidal".*





El sueño de Sofonisba.

De cualquier forma el carril fue sólo el momento de máxima innovación de un trabajo de puesta en escena que supo sacar todo el partido a la movilidad y a las articulaciones dinámicas en el interior del set y del cuadro. En efecto, Pastrone adquirió una plena capacidad de organización de los movimientos de los actores en el plano, explotando tanto la profundidad del campo y las líneas longitudinales como las oblicuas y horizontales y, a la vez, comienza a realizar planos más cercanos en ocasiones concretas según el desarrollo de la acción y del pathos (planos mucho menos significativos, en cualquier caso, que los PP realizados por Dénizot en **Tigris**, producido en 1913 por la misma *Itala Film*). En conjunto, el texto visual presenta también encuadres de detalles dotados no sólo de fuerza expresiva en relación a la diégesis, sino incluso de una relevancia formal autónoma. La mano que se abre entre dos llamas sobre fondo negro, en la secuencia del sacrificio a Moloch, como el detalle de las manos de Croessa, en el primer episodio, son encuadres que producen nuevas economías formales o reflejan un proyecto de composición del cuadro ya del todo consciente de la necesidad de elaboración de nuevos equilibrios y de nuevas intensidades visivas.

Toda la extrema riqueza de las decoraciones sobre las columnas y las paredes de los interiores, la presencia variada de dibujos, de símbolos de estigmas, así como de objetos de decoración, de trajes refinados, de utensilios, es tan variada y sistemática que se convierte en el signo de una recalificación ornamental de la imagen, la concretización de una ulterior voluntad de forma.

Y después, una de las formas más relevantes de reelaboración de la imagen está sin duda constituída por los trucos y por las sobreimpresiones predispuestas por Pastrone en colaboración con Segundo de Chomón, en una perspectiva de superación de los registros fenoménicos y de experimentación de las posibilidades del fantasma y, por tanto, de la visión.

El sueño de Sofonisba, concretamente, presenta no sólo procedimientos de sobreimpresión relativamente sofisticados, sino una economía de la imagen compleja y compuesta de peculiares fluctuaciones de intensidad. Vale la pena citar la descripción de la larga toma onírica, contenida en el volumen dedicado a **Cabiria** por el *Museo Nazionale del Cinema di Torino:*

"54" amarillo. Interior. Habitación de Sofonisba.

F. I. Sofonisba dormida; a la derecha, Elissa de rodillas.

En el fondo oscuro aparecen en fundido de apertura tres ojos felinos que se iluminan alternativamente. Los ojos desaparecen en fundido de cierre y en fundido de apertura aparece una mano con largas uñas que parecen agarrar a Sofonisba, quien se altera en el sueño. Elissa se da la vuelta para observar a su señora. En fundido de cierre, desaparece la mano y aparece en fundido de apertura la cabeza de Moloch con tres ojos y la boca abierta de par en par, de la que intenta salir la imagen de Sofonisba. Los colmillos del dios se cierran como rejas mientras de las fauces se liberan las llamas... Sofonisba se alza de repente aterrorizada, mientras en el fondo desaparece la imagen de Moloch".

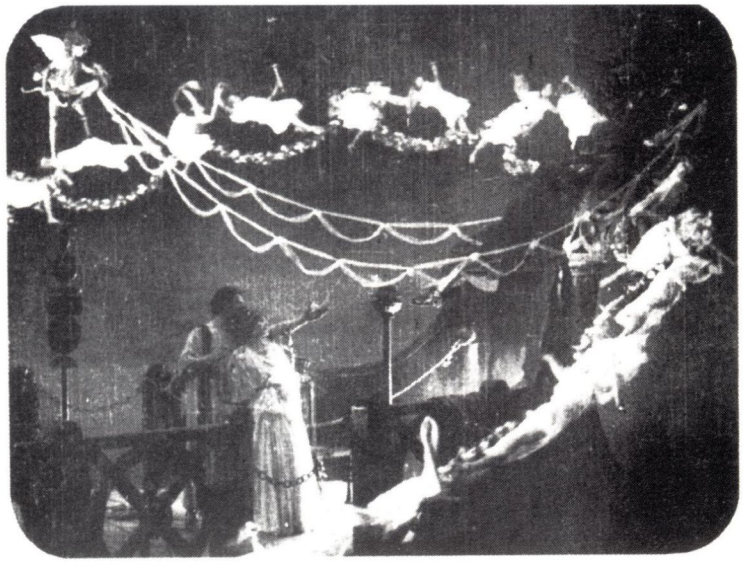
Los ojos felinos y la cabeza de Moloch aparecen sobre el fondo negro del encuadre en un espacio rectangular enmarcado por dos visillos que parecen reproponer y redoblar la estructura de la pantalla cinematográfica. Esta inserción del sueño en un espacio similar a la pantalla, si responde por un lado a exigencias de carácter compositivo, por el otro parece aludir a la dimensión visionaria, casi onírica del cine, y a su posibilidad de multiplicar la pantalla interior y de objetivarla. Pero luego el brazo y la mano con las uñas que parecen querer agredir a Sofonisba salen fuera de la micropantalla e invaden el espacio de la cámara, como si la película (o el sueño) emanase una fuerza agresiva capaz de salir fuera de los límites de la pantalla y de embestir al espectador mismo.

El momento de mayor desarrollo técnico, más allá, está constituído por la doble sobreimpresión que permite la inserción de la microfigura de Sofonisba entre las fauces de Moloch: aquí la técnica cinematográfica se convierte en instrumento para combinar el visible en las figuras diferentes producidas por una imaginación ya desplegada en un modo totalmente libre.

Y también la toma -indudablemente remilgada- con que concluye la película, refleja esta mismo lógica.

"57", azul marino, verde claro, rosa. Exterior noche. Proa de nave romana.

C. L. A izquierda, Axilla y Cabiria. De la niebla que envuelve la nave aparece en lenta sobreimpresión una figura femenina que sopla en una concha y en el cielo una teoría de niñas que dan vueltas en semicírculo alrededor de la pareja".



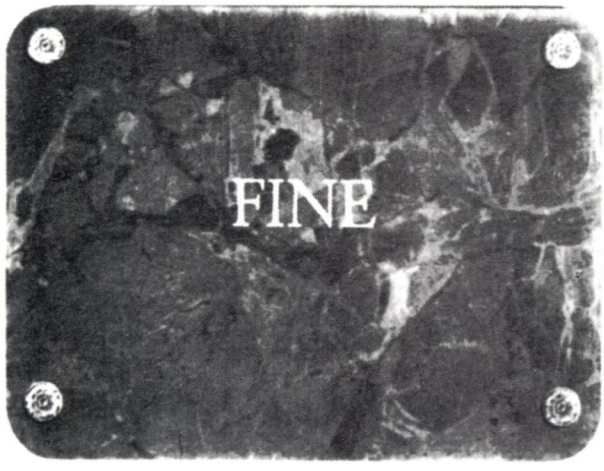
Escena final de ***Cabiria****, con el triunfo del amor entre Cabiria y Axilla, celebrado por una teoría de niñas danzantes alrededor de la pareja.*

El segmento narrativo dedicado a Arquímedes y a sus máquinas de guerra, por fin, constituye otro momento relevante en el plano visual. En todo el episodio, la descripción de la investigación de Arquímedes sobre la construcción del espejo incendiario y posteriormente los resultados destructivos obtenidos por la máquina inventada, fue realizado mediante el recurso a múltiples soluciones lingüísticas. El uso de luces contrastadas, el juego de los planos (que prevee también un PP de Arquímedes) y sus tomas del espejo incendiario, dibujado como una telaraña geométrica transparente que resalta en el cielo, introducen ya en la organización de los encuadres una lógica prevalentemente formal, comprometida en la elaboración de modelos visuales nuevos. Segundo de Chomón, responsable de los efectos especiales, inventa otras técnicas sofisticadas: en el episodio de la erupción del Etna -en la fase de realización- recurre a la descomposición diagonal del encuadre en sectores autónomos para potenciar el efecto realista y dramático del fuego: mientras en el segmento del incendio de las naves en Siracusa *"combina un grupo de maquetas cuyos movimientos están tomados al ralentí, con la sobreimpresión de un modelo más amplio de galera, en donde las ságomas de los fugitivos resaltan en medio de las llamas"* (Cherchi Usai, *"Giovanni Pastrone"*). Y todo el conjunto de las tomas de las naves en llamas refleja un juego de luces intensas y de oscuridad, una sucesión y articulación de relámpagos móviles, de clarores violentos, que alteran la estructura del cuadro y lo transforman en un campo de dinamismo visual.

Dos momentos de la defensa de Siracusa, dirigida por Arquímedes

Esta riqueza lingüística interna a la imagen está también sujeta por una articulación ya madura de la narrativa y de una sapiente orquestación de espacios heterogéneos, encadenados a veces en una relación de simultaneidad, que atestiguan un nivel absoluto de consciencia de los mecanismos diegéticos -bien distinto sería en cambio el argumento relativo al sujeto narrativo, que no escapa de las estructuras de la novela popular *feuilleton* y del estilo de los libretos de ópera, auténtica *koiné* de la Italia post-unitaria.

Donde en cambio el texto cinematográfico aparece menos persuasivo es no sólo en el uso demasiado limitado de la escala de los planos cercanos, a los que superan netamente en cantidad los campos largos, totales y figuras enteras, sino como es lógico, en la fase de montaje, Pastrone sabe organizar y rearticular la puesta en escena y los planos de tomas juntos en relación a las exigencias del narrar y a las de la imagen. Pero no es todavía del todo consciente de la oportunidad de construír el dinamismo de la banda visual a través de la integración entre los movimientos de los encuadres sucesivos, y por lo tanto no se plantea todavía el problema del ritmo del relato, de la concatenación en el tiempo del movimiento y por lo tanto del ritmo visual. En 1914, es el ejemplo más relevante de cine de la imagen y de cine del espacio (sin duda más significativo y complejo que las experiencias europeas de punta de los primeros Años Diez de Urban Gad o Stellan Rye). Pero no es todavía un cine del tiempo. Para que el cine se convierta en tiempo, el movimiento tendrá que descubrir sus potenciales rítmicos y la imagen su fluidez diacrónica como valor eidético.

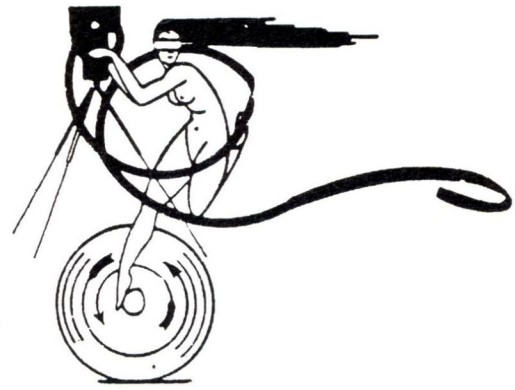


Didascalias finales de ***Cabiria****, a las que antecede un fotograma con el retrato de Gabriele d'Annunzio, falso padre de la película.*

Cine épico italiano mudo: tradición y novedad

Gianni RONDOLINO

Italia Almirante Manzini interpretó el papel de la reina Sofonisba en la gran epopeya de Giovanni Pastrone: ***Cabiria*** *(1913-14).*



En 1911, Víctor Jasset escribía en el *"Ciné Journal de París"*: *"Italia poseía elementos maravillosos, una luz extremadamente favorable para el cine, que permitía trabajar en cada tiempo, tenía rostros espléndidos, la mano de obra menos cara y capitales a voluntad. El temperamento de los artistas empujaba a los italianos a escenas de movimiento exageradas, grandilocuentes. Además, el costo relativamente bajo de la mano de obra hizo que éstos se especializasen en grandes escenas costumbristas. Italia monopolizó el film histórico. Se formó una escuela"*. Y más adelante precisaba: *"Casi en sus inicios, Italia produjo una obra maestra que, todavía a una distancia de tres años, aparece como una de las obras mejores de la máxima escena cinematográfica. Aludo a* ***Los últimos días de Pompeya*** *que, desde su aparición sobre las pantallas, ha revolucionado el mercado por su sentido artístico, el cuidado de sus grandes escenas, la habilidad de sus trucos, su amplitud de concepción y de ejecución, unida a su excepcional calidad fotográfica"*.

Era el reconocimiento oficial que llegaba desde Francia de una superioridad del cine italiano (sobre el francés y el americano sobre todo) en el ámbito de un género cinematográfico que tuvo entonces, y también a continuación, un vasto éxito de público y de crítica y contribuyó a la elevación cultural y a la autonomía artística del cine de los orígenes. Un reconocimiento que individualizaba dos elementos del susodicho *Film histórico*: la grandilocuencia (unida a la amplitud de la concepción dramática y al cuidado de la ejecución) y la creación de una verdadera y propia escuela nacional.

Las observaciones de Jasset son de 1911 -como se ha dicho- y se refieren a un período en el que el cine histórico italiano da sus primeros pasos. El film al que se refiere elogiándole las múltiples cualidades artísticas es **Los últimos días de Pompeya**, dirigido por Luigi Maggi en 1908 para Ambrosio. Un film que, vuelto a ver hoy, muestra todavía los límites propios de un espectáculo "teatral" con escenografías pintadas, escasos o nulos movimientos de cámara, limitadas concepciones dramáticas: un film no muy diferente de muchos otros, que en aquellos años se producían en los estudios de Turín, Milán o Roma. Y, sin embargo, con notable anticipación y sentido crítico, Jasset había individualizado una línea de tendencia que se revelará vencedora en el correr de pocos años y también los elementos que llevan a un nuevo modelo de espectáculo cinematográfico que, volviendo a hacerse con una tradición popular largamente difundida (la novela histórica, la característica romana, el cristianismo de los orígenes, los libros de escuela etc.), daba a esa línea las nuevas formas de un lenguaje eminentemente visual, o mejor dinámico-visual, en el que -obviamente- la palabra contaba menos que la imagen, y ésta se enriquecía de un movimiento interno que le confería una indudable espectacular sugestión.

Partiendo, por lo tanto, precisamente del film de Maggi del 1908, y ampliando el campo hasta comprender las decenas y decenas de otros films históricos producidos en aquel año y en el decenio siguiente -desde el **Nerón**, de Arrigo Frusta (1909), a **La caída de Troya**, de Giovanni Pastrone (1910); desde **Bodas de Oro**, de Maggi (1911), a **Quo Vadis?**, de Enrico Guazzoni (1913); desde la nueva versión de **Los últimos días de Pompeya**, de Mario Caserini (1915), a **Cabiria**, de Pastrone (1914), y otras-, se puede establecer un mapa de obras y autores que entran bien en los esquemas fijados por Jasset. Se trata, en otras palabras, de un capítulo de la historia del cine, no sólo italiano, que aparece sustancialmente homogéneo, ya sea por cuanto concierne a los contenidos (explícitos o implícitos) de los films, ya sea por cuanto concierne a los modelos de las grandes escenas. Como si directores y guionistas diversos, actores y escenógrafos, operadores y diseñadores de vestuario, se adecuasen a una única regla de composición, que hacía de la pantalla el lugar privilegiado para la reproducción de una realidad cultural de la que se quería poner en relieve las características espectaculares, los modos y las formas de su manifestación cinematográfica.

Verdaderamente, hay diferencias notables entre un film y otro, hay un progreso real artístico y técnico, como por ejemplo entre **Los últimos días de Pompeya**, de 1908, y **Cabiria**, de 1914 (considerada por todos los historiadores el punto de llegada y de máxima expresión del íntegro género espectacular); pero hay también una sustancial afinidad, una base común que no solamente permite definir el "film histórico" como género cinematográfico específico, sino también trae a la luz los caracteres formales innovadores respecto a otros géneros pre-existentes o contemporáneos.

Caracteres formales que subrayan lo que podemos definir como la *épica* del film histórico italiano mudo, entendida tal épica como momento de cohesión y de revelación de un contenido común, a menudo latente.

Aquello que efectivamente golpea en los films históricos italianos, estén éstos ambientados en la Antigüedad (mucho más romana, evidentemente, que griega u oriental) o en el Renacimiento o en el Resurgimiento, es la monumentalidad de la gran escena, entendida como amplificación de la gesticulación del actor, gran uso de las masas, escenografías suntuosas, clara iluminación de los ambientes, parcos pero significativos movimientos de la cámara. Una monumentalidad que, por un lado, puede volver todavía más estática la representación, pero por otro potencia el valor espectacular, grandilocuente. Como si los directores o los operadores (pero también los escenógrafos, los diseñadores de vestuario y los actores) quisieran usar la pantalla como extraordinaria lente de aumento de la realidad histórica, no solamente acercándola a nuestros días, volviéndola en cierto sentido contemporánea (y por lo tanto apasionante y agitada), sino mostrándonos todos los más pequeños detalles, las más insignificantes manifestaciones cotidianas.

El carácter épico de las historias, y más todavía de los ambientes y los personajes, reside en primer lugar en su *monumentalidad*, en el sentido que su aparición sobre la pantalla, dilatada por la precisión de la reconstrucción histórica unida al cuidado de las grandes escenas, adquiere una dimensión *legendaria* sin siquiera perder el aspecto más propiamente realístico. Pasando de la escenografía bidimensional a aquella tridimensional, desde la cámara estática a la dinámica, de los ambientes reconstruídos en teatro a aquellos naturales -o mejor, mezclando los unos y los otros, según las necesidades espectaculares-, el cine histórico italiano mudo ha recorrido un camino extraordinariamente interesante, que lo ha llevado desde un nivel puramente ilustrativo, subsidiario de los libros de historia y de los textos literarios, a un nivel eminentemente épico, autónomo respecto a las propias fuentes.

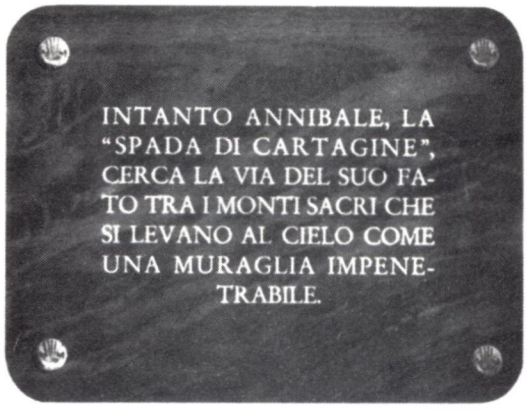
Gli ultimi giorni di Pompei *(1908, Luigi Maggi), "muestra todavía los límites propios de un espectáculo 'teatral', con escenografías pintadas, escasos o nulos movimientos de cámara, limitadas concepciones dramáticas...".*

La imagen cinematográfica en estos films (en los mejores, por lo menos) funciona como amplio contenedor de emociones y de acciones, más que como vehículo de narración, como elemento lingüístico de un discurso articulado por encuadres; esto lleva consigo la sustancial ausencia de montaje, o mejor, de su función puramente instrumental, de simple unión entre diversos encuadres, a diferencia de otros géneros cinematográficos (como el cómico, por ejemplo). Pero de aquí, precisamente, la importancia del encuadre en cuanto tal, es decir, por su carácter autónomo de "cuadro", pleno de cada uno y de cualquier elemento espectacular: desde el actor a la masa de las comparsas, desde la escenografía al vestuario, desde la iluminación a los movimientos internos de la cámara.

Estructurados como poemas de variada amplitud y complejidad -desde los quince minutos de **Los últimos días de Pompeya** del 1908, a las tres horas de **Cabiria**- estos films se componen de estrofas y de cantos, que se suceden, por acercamientos y renunciamientos internos. La narración nace de estos acercamientos y renunciamientos y se sostiene sobre las didascalias, a menudo largas y literariamente elaboradas (valga para todos el ejemplo "d'annunziano" de **Cabiria**). También son precisamente las didascalias, con su función no solamente de unión, sino de elemento de composición altamente significativo, las que constituyen el bajo continuo de una composición dinámico-visual que, más que una novela, parece una epopeya.

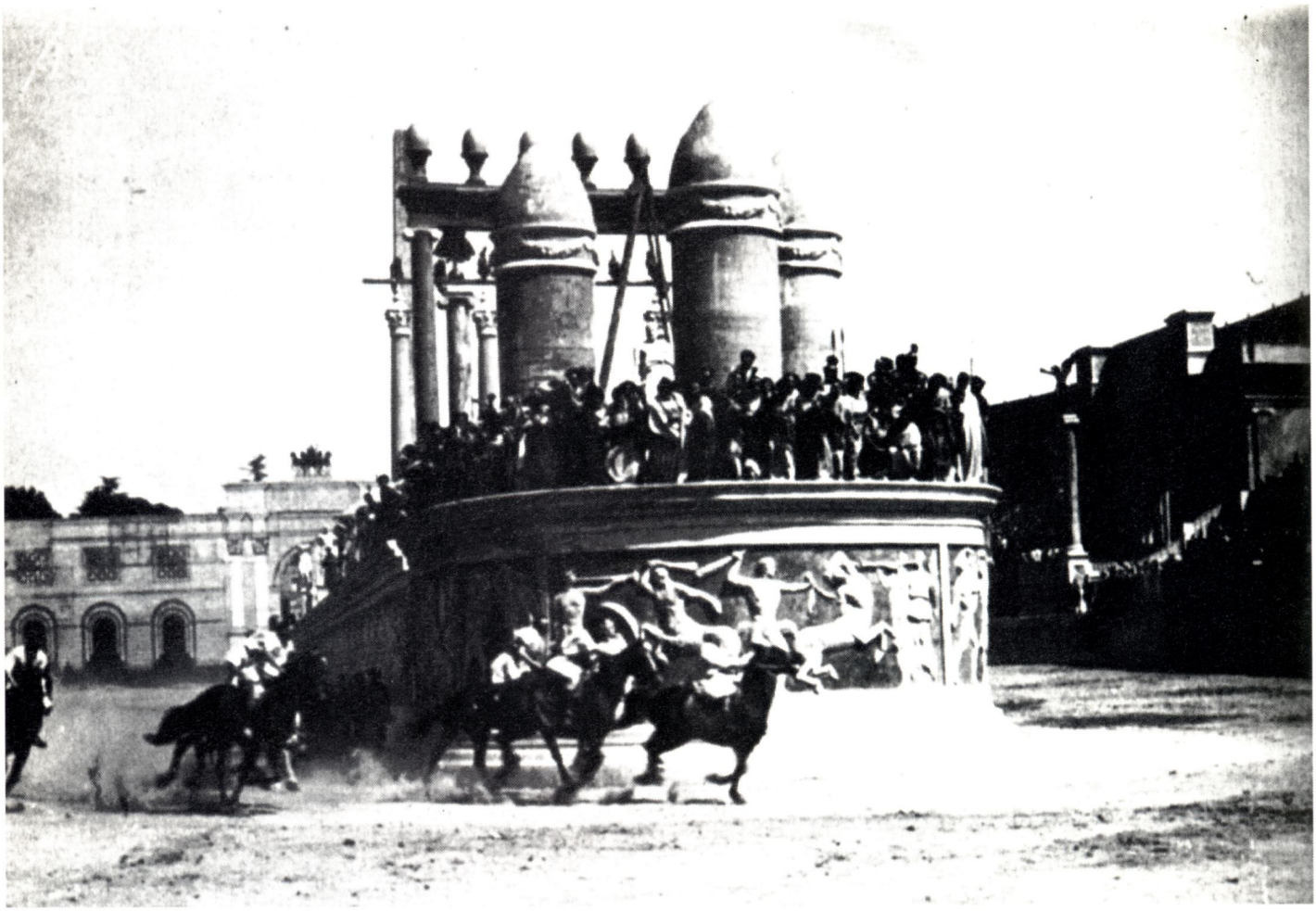
Es evidente -aún no considerando la cuestión de la conquista del montaje, como estructura portadora de la narración fílmica- que estos films llevan, no ya a la liberación del lenguaje cinematográfico de los condicionamientos del teatro o de la literatura, sino sobre todo a la exaltación del encuadre como lugar privilegiado de la representación.

Colmándolo de objetos y de hechos, cargándolo de significados y de potencialidad dramática (también la didascalia es un encuadre), dándole una dinámica interna a veces sabiamente articulada y sugestiva, ellos hacen del encuadre, desde el campo largo al total, al primer y primerísimo plano, el espacio en el que se manifiesta la épica de la historia, o mejor de la Historia, con mayúscula.



Personajes y ambientes, y por lo tanto gestos y escenografía, vestuario e iluminación, movimientos de las masas y movimientos de la cámara, se colocan dentro de los límites espaciales y temporales del encuadre adquiriendo plasticidad y verosimilitud. Fuera de la narración articulada en secuencias y ritmos visuales, pero dentro la complejidad semántica de la imagen parcialmente aislada del contexto argumental y narrativo, estos elementos del drama resaltan en la pantalla y adquieren una dimensión realmente épica. Son los héroes, quizás simples o simplistas, repetitivos o mediocres, bidimensionales y consabidos, pero de cualquier modo *vivos* y verosímiles, de aquella épica popular, elemental, cotidiana, que era todavía posible producir en los inicios de nuestro siglo. En el ámbito del cine, entonces delimitado, además, por los documentales y por las actualidades, por las farsas y por los dramas pasionales, por las aventuras y por las comedias, esta épica fue todo lo más original y característico que produjo el film histórico italiano mudo.

"... Las didascalias, con su función no solamente de unión, sino de elemento de composición altamente significativo, constituyen el bajo contínuo de una composición dinámico-visual que, más que una novela, parece una epopeya...".



*El cine épico italiano mudo se preocupaba por "atraer la atención del público sobre el espacio escénico más que sobre la narración, sobre la grandiosidad del conjunto más que sobre el drama íntimo, haciendo de la pantalla, no ya el lugar de reproducción de la realidad, sino el espacio fascinante de su manifestación espectacular" (**Messalina**; E. Guazzoni, 1923).*

Fue, como se sabe, un breve período, o mejor, su momento más exultante o significativo, que cubrió poco más de cinco años, desde 1908 al 1914; pero su influencia sobre las otras cinematografías, o mejor, el éxito mundial que la enriqueció no fue por cierto inadvertido.

Basta leer las críticas de los periódicos americanos o franceses, ingleses o alemanes de la época; basta considerar el enorme éxito popular que estos films conquistaron en todas partes. Fue, en suma, un período, poco antes de la Primera Guerra Mundial, en el que el cine histórico italiano dominó los mercados, se impuso a la atención del público, de la crítica naciente, de los periódicos de categoría. Y en parte influenció al cine extranjero, o quizás determinó un nuevo gusto, impuso nuevos modelos espectaculares, influyó en las elecciones de los espectadores. Pero su real influencia estilística fue indirecta, y se manifestó con la distancia de los años.

Se sabe que **Cabiria** fue un texto de referencia formal de gran importancia y significado para Griffith; que el film histórico italiano indicó nuevos caminos a la producción hollywoodiense de gran espectáculo. Y, sin embargo, Griffith se movió a lo largo de senderos estilísticos propios, utilizó ampliamente el montaje, construyó sus encuadres pensando en cada una de las secuencias como fragmentos de un argumento íntegramente articulado. En cuanto al cine hollywoodiense de gran espectáculo, que tuvo su desarrollo después de la Primera Guerra Mundial, siguió sobre todo el modelo de Griffith y no el italiano. No solamente había transcurrido el mejor período del cine histórico italiano, sino que también las vías que habían indicado el camino a las otras cinematografías parecían ahora cerradas, no más transitables.

De todo esto los historiadores del cine han escrito ampliamente, suministrando un cuadro de referencias suficientemente amplio y persuasivo. De modo que no parece este el lugar oportuno para volver a él, o para iniciar nuevas indagaciones o proponer nuevas hipótesis interpretativas.

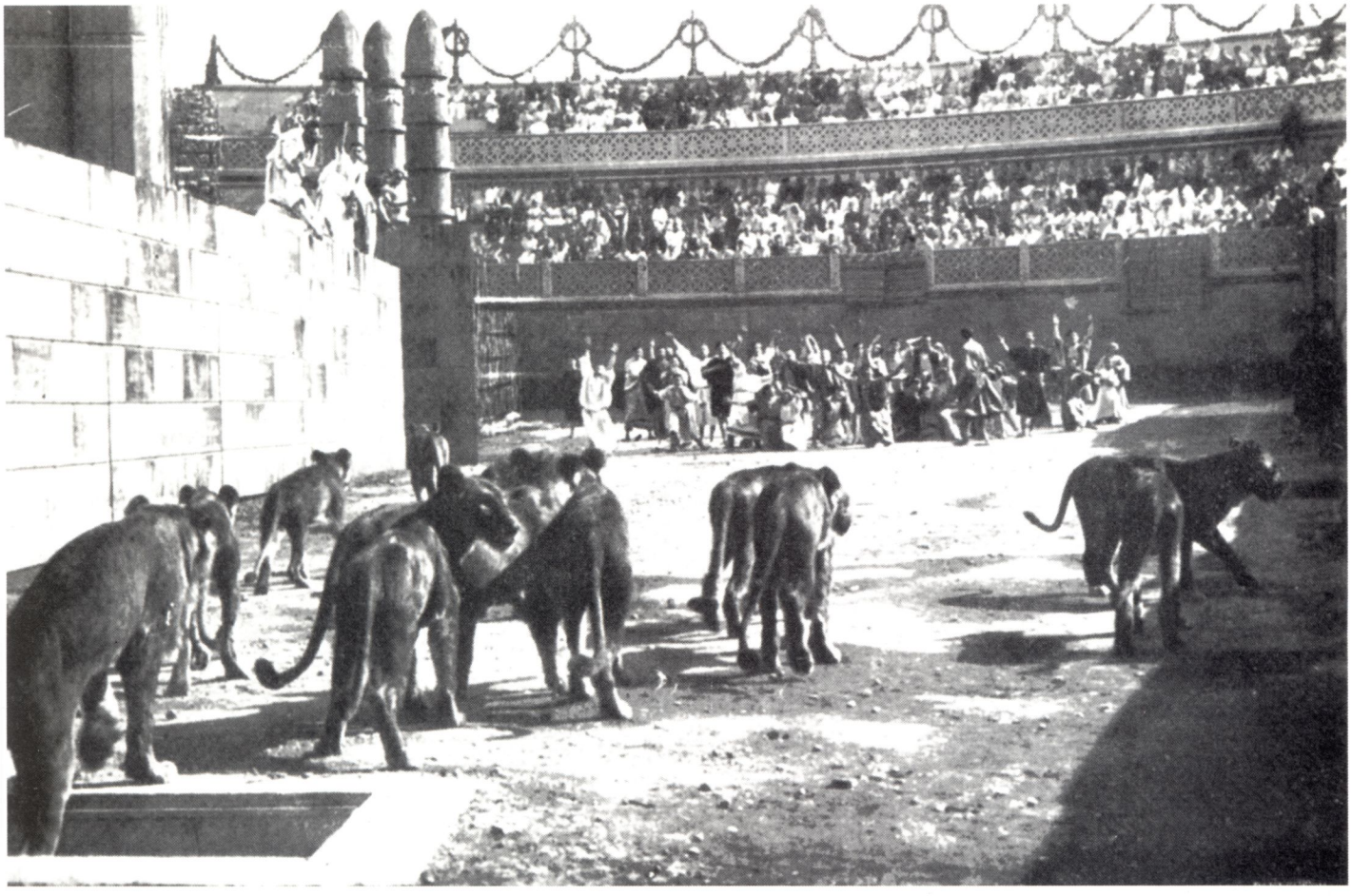
Esto que se quiere subrayar es, sobre todo, el carácter innovador que el cine histórico italiano mudo tuvo sobre la doble vertiente del espectáculo cinematográfico y el lenguaje fílmico. Por un lado, efectivamente, esto creó un modelo espectacular, construido en gran medida sobre la "gran escena", de modo y formas significativamente diferentes de la práctica de la época, atrayendo la atención del público sobre el "espacio escénico" más que sobre la narración, sobre la grandiosidad del conjunto más que sobre el drama íntimo, haciendo de la pantalla, no ya el lugar de la reproducción de la realidad, sino el espacio fascinante de su manifestación espectacular.

Por otro lado, esto trae a la luz, más de cuanto se hubiese manifestado entonces, el carácter inequívoco de la presencia en pantalla, es decir, la absoluta unidad del encuadre, cuya posibilidad dramática, pero también lírica y épica, eran exaltadas por la *duración*, vale decir por la permanencia de la imagen sobre la pantalla y por su dinamismo y complejidad interna.

En otras palabras, se podría decir que el film histórico italiano mudo, o el *film épico* en el sentido más amplio del término, se construyó y construyó su fama y su éxito sobre el encuadre entendido como *escenario*, es decir, como lugar de la acción dramática: auténtica, *verdadera*, no simplemente reproducida (como sucedía por ejemplo en los films franceses tipo **L'assassinat du Duc de Guise**).

Y en esta verdad suya, en la autenticidad, descubrió el carácter realmente nuevo del cine respecto al teatro, antes que el advenimiento del montaje como eje portador de la narración fílmica, aclarase mejor y definitivamente el problema estético de fondo.

Y, naturalmente, conmovió ciertas convicciones escénicas precedentes y adquirió los favores del nuevo público. Desde este punto de vista, su influencia, más allá del inmediato éxito, actuó subrepticiamente a distancia en el tiempo; y no solamente sobre la vertiente del film histórico. Pero es este un argumento que obviamente tendría que profundizarse a través de un puntual análisis de textos, y una atenta comparación de modelos.



*"... El film histórico italiano mudo, o el 'film épico', en el sentido más amplio del término, se construyó y construyó su fama y su éxito sobre el encuadre entendido como 'escenario'" (**Quo Vadis?**, de E, Guazzoni, 1912).*

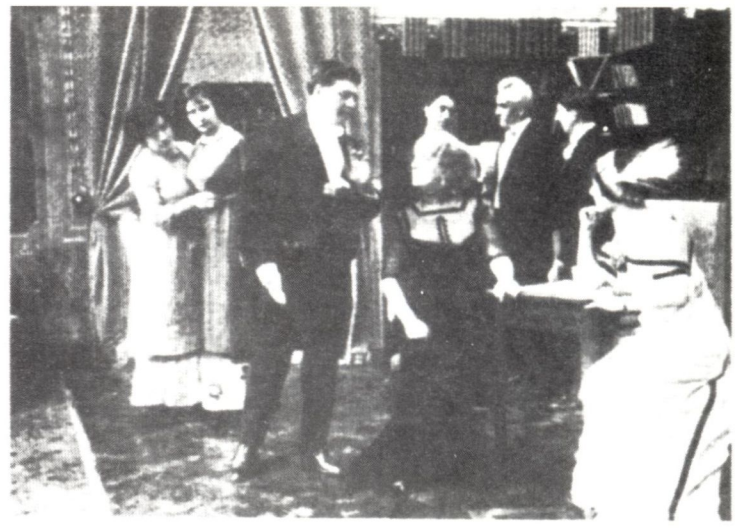
Segundo de Chomón en la *Itala Film*

Sara TORRES

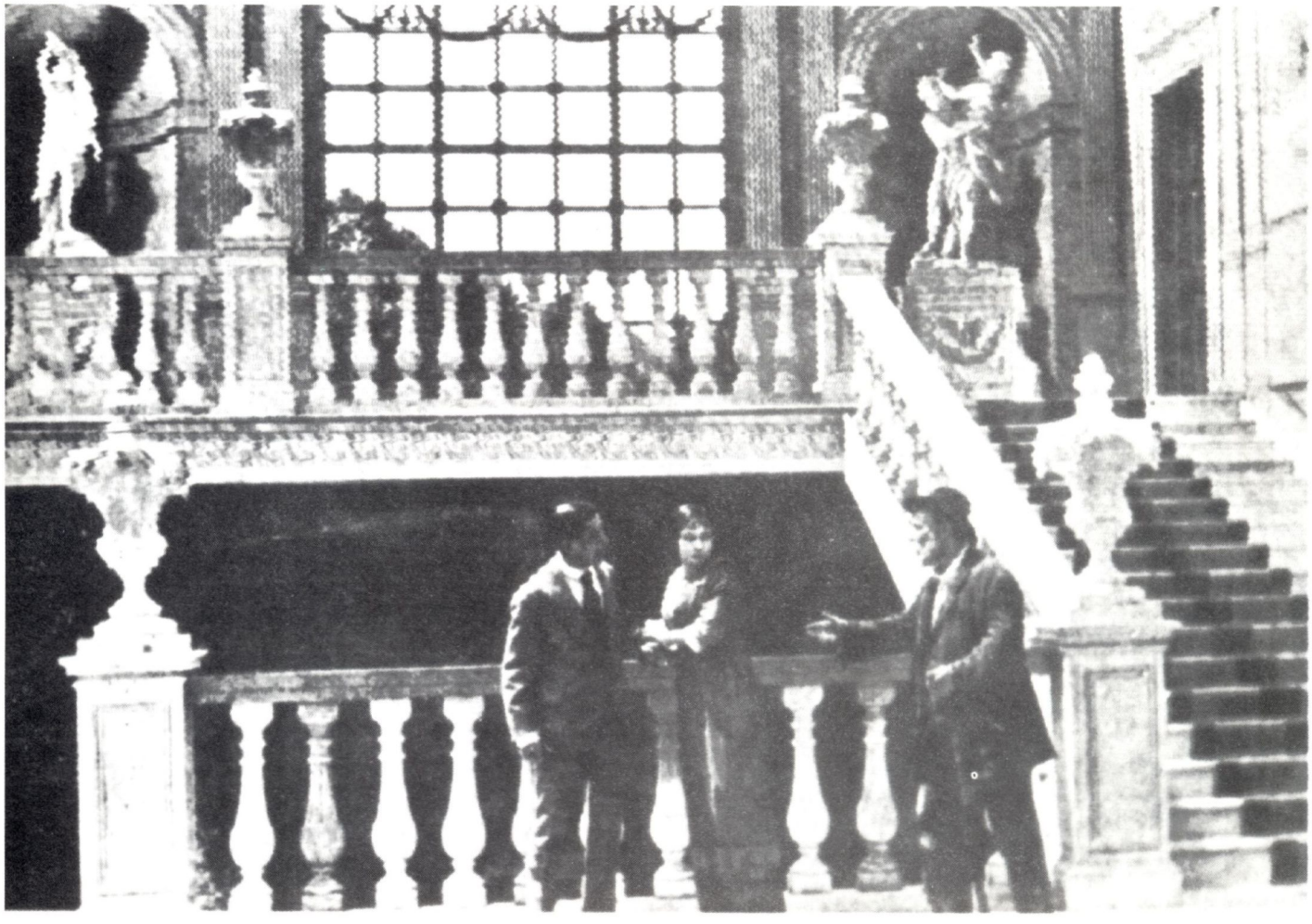
Uno de los grandes genios que España ha dado al arte cinematográfico fue, sin lugar a dudas, Segundo de Chomón, quien desarrolló su revolucionaria carrera sobre todo en Francia, para la "Pathé", y en Italia, para "Itala Film". Abajo, vista de parte de las instalaciones de esta última productora, en la que Chomón trabajó desde 1912 hasta 1919.

En 1908, el alemán Wilhelm Remmert se liquida a su socio italiano Carlo Rossi y pone al frente de *Carlo Rossi y Cía* a su hijo político, Carlo Sciamengo, y al contable Giovanni Pastrone. Pero este último era mucho más que un simple administrador de cuentas; dominaba varios idiomas y había estudiado con excelentes resultados en la Escuela de Artes y Oficios de Turín. En mayo de ese mismo año, la antigua empresa pasaba a llamarse *Itala Film, Antigua Casa Film Carlo Rossi*. La coletilla no tardó mucho en desaparecer, así como tampoco Pastrone en nombrarse director general, haciéndose de este modo con todo el conglomerado artístico y de producción. *"Pastrone, quien entre sus muchas virtudes contaba con una gran visión comercial, vislumbró que el porvenir estaba en las películas de amplio presupuesto y grandes ambiciones, arropadas en los nombres de esos actores y actrices que iban de boca en boca, de tal manera que ya no se catalogaba la película como buena, mala, histórica, actual, sentimental o divertida, sino: 'Es una película de Cretinetti', 'de la Bertini', 'de la Borelli', 'de la Menichelli' o 'de Maciste'. También se dio cuenta de que, además de los actores, el vestuario, los decorados, la fotografía y los trucajes enriquecían un film y que entre el personal con que contaba en la casa, aunque profesional y eficiente, faltaba el hombre de confianza para darle responsabilidad en esos últimos menesteres. Por eso y por los informes recibidos, Pastrone solicitó los servicios de Segundo de Chomón"* ("*Los quinientos films de Segundo de Chomón*", de Juan Tharrats, pág. 187). El español fue contratado en calidad de director y operador para escenas cinematográficas suyas o de otros, y también su hijo Robert ingresó en la compañía en calidad de operador. La etapa del aragonés en *Itala Film* se extiende desde 1912 a 1919; después de esta fecha, las colaboraciones son simplemente esporádicas.

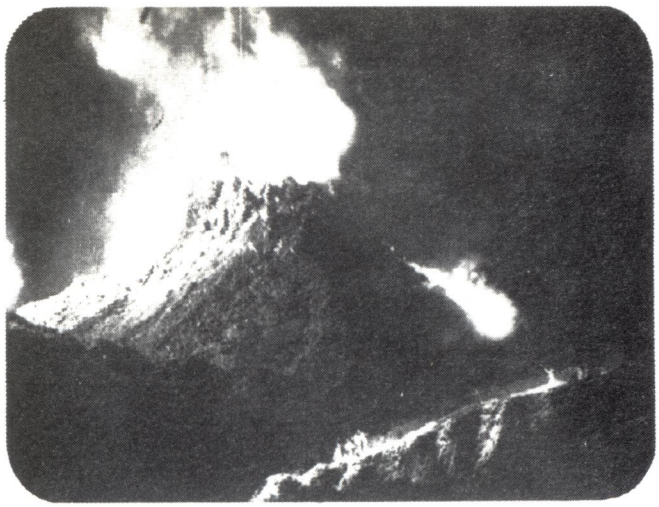
Todos los historiadores coinciden en que Chomón realizó en la *Itala Film* múltiples tareas: operador de vistas, maquetista, iluminador, fotografía, truquista, animador de muñecos articulados, etc. Sin embargo, Tharrats sostiene que la mayoría de ellos olvidan sus trabajos de guionista y director, o los niegan. Como sostén de su tesis de un Chomón director y guionista, se remite a las casi 250 películas cortas que se rodaron en la compañía entre 1912 y 1919, y que "*alguien debía dirigir*". El cree que muchas de ellas lo fueron por Chomón, afirmando que los historiadores del futuro confirmarán sus tesis.

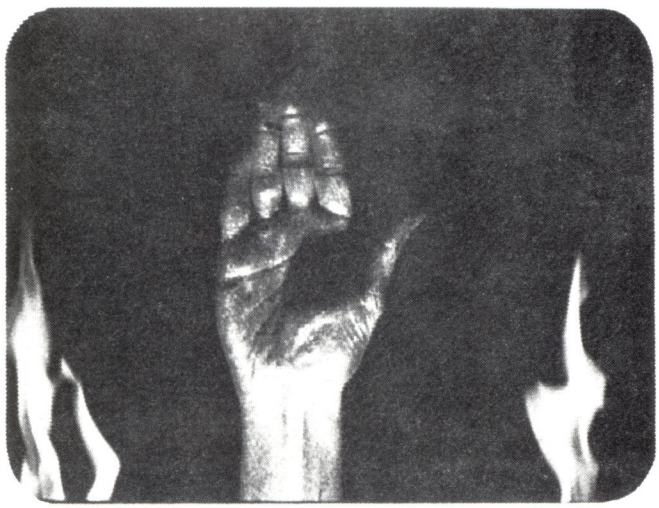


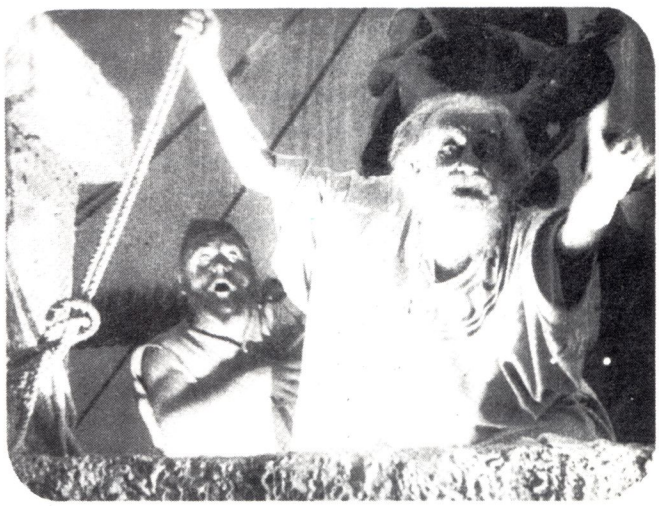
1912 es su primer año de estancia en Italia y el aragonés ya se hace notar. En **Tigris**, dirigida por Vincenzo C. Denizot, emplea un trucaje hasta entonces desconocido, que permitía que dos personajes interpretados por el mismo actor se enfrentasen entre sí en un mismo plano. El truco consistía en tapar parte del fotograma e impresionar la película dos veces, encajándolos perfectamente. También en **El desaparecido**, dirigida por Dante Testa, por medio de otro trucaje en el que interviene un microscopio, llamó la atención del público y de la crítica. Otros trabajos de Chomón en ese año fueron: **Padre**, de Gino Zaccaria; **Como una hermana**, de Vincenzo C. Denizot, además de un número interminable de películas cortas.



*Dos de las películas en las que Segundo de Chomón intervino durante su estancia en la "Itala Film": **El desaparecido**, de Dante Testa (arriba) y **Padre**, de Gino Zaccaria (sobre estas líneas).*





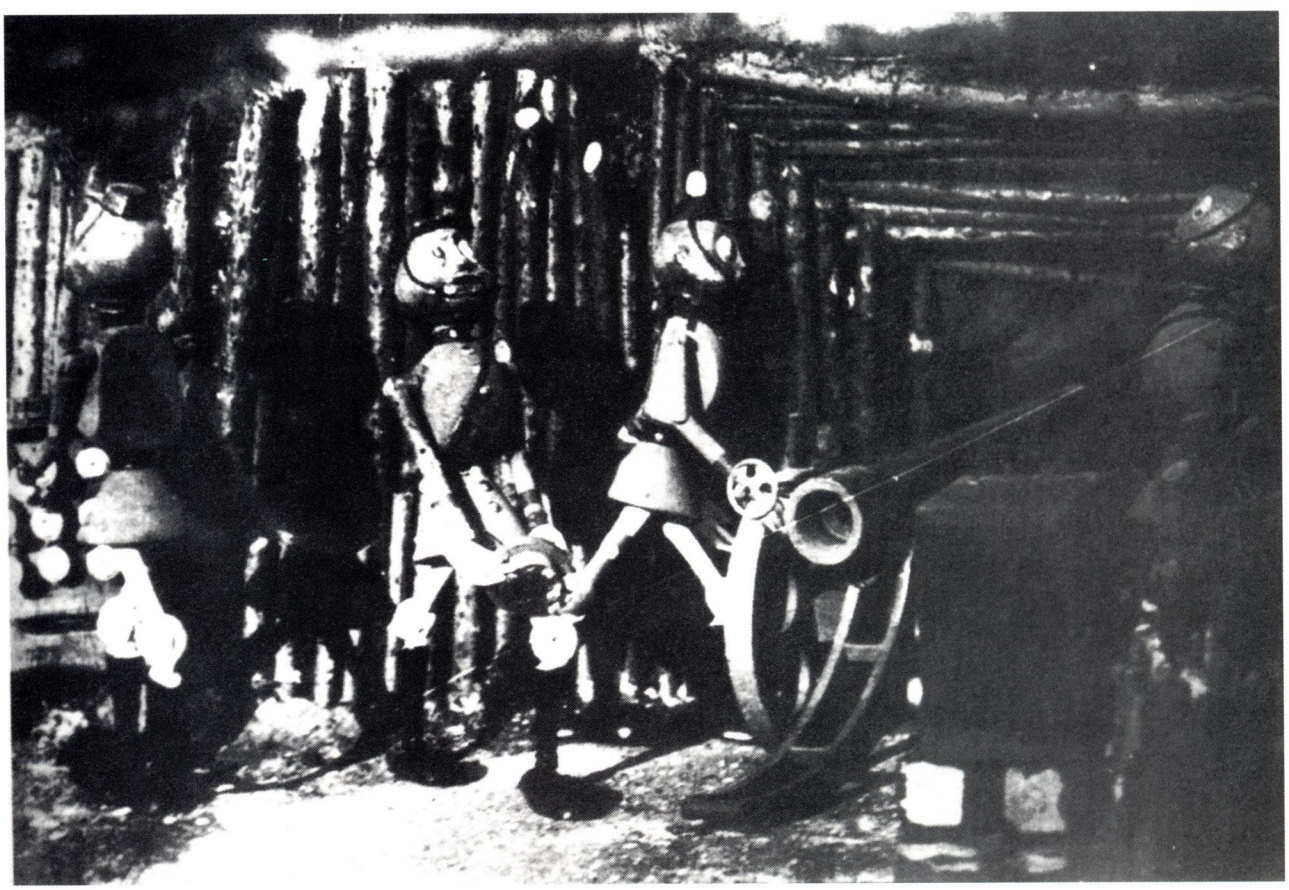


La obra cumbre del cine épico colosalista italiano y -por qué no- una de las obras cumbres del cine , en la que Segundo de Chomón tuvo mucho que decir: ***Cabiria****, de Giovanni Pastrone. De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro secuencias en cuya concepción y realización intervino directamente Chomón: la erupción del Etna, el saqueo de la casa de Batto por parte de sus servidores después de la erupción, un singular plano de la escena del templo de Moloch y Arquímedes durante la defensa de Siracusa.*

1913 es un año importante en la carrera del aragonés, pues es la época de la preparación de **Cabiria**, en la cual Chomón colaboró muy activamente. La película no se terminó hasta el año siguiente y, debido a la gran campaña de promoción del film, Chomón tuvo poco tiempo para dedicarse en 1914 a otras tareas; la misma producción en *Itala Film* se vio muy afectada y apenas se realizaron películas en ese año. ¿Qué es lo que Chomón hizo exactamente en **Cabiria**? Además de participar en los decorados corpóreos y en las maquetas que debían simular el derrumbamiento de los edificios y palacios de Catania, el español hizo varios descubrimientos; para contarlos, nos remitiremos una vez más al libro de Tharrats: *"Fotográficamente, revolucionó el iluminado eléctrico (que en Italia no había empezado hasta 1912) y, aunque la película viene firmada por Tomatis, Battagliotti, Chiusano y Chomón, ha quedado muy claro y aún hoy es fácil adivinar cuál fue el trabajo de Chomón, la parte que le correspondió fotográficamente: los descomunales efectos lumínicos en el interior del templo de Moloch cuando le son ofrecidos sacrificios humanos, la conmoción causada entre los ciudadanos de Catania debido a la erupción del Etna, corriendo desesperados entre claroscuros y difuminando con ello la artificiosidad de los decorados. La galería subterránea donde los siervos roban las riquezas de Batto durante la erupción, los complicados efectos luminosos de Arquímedes probando sus espejos ustorios, el efecto de luz enfática en su rostro para dar más dramatismo al momento en que éste usa su invento contra las naves romanas y la iluminación nocturna de los amplios decorados como el palacio de Asdrúbal..."*.

"Pero, por encima de todo ello, lo que más se recuerda y que ya para siempre irá unido a los nombres de Pastrone, Chomón y ***Cabiria****, es el empleo del* carrello, *plataforma sobre ruedas neumáticas donde colocar la cámara y poder desplazarse con ella no ya para acompañar a un personaje, sino para dar profundidad, grandeza y relieve a los enormes decorados. Gracias a ese pequeño aparato, el cine dejaba de ser plano y obtenía por primera vez un maravilloso efecto de saliente mediante el desplazamiento, puesto que si ya años atrás, desde casi el nacimiento del cine, la cámara se desplazaba, la intención aquí no era la misma, sino dar sensación al espectador, totalmente lograda, de que se movía entre los protagonistas"* (pág. 215). La patente de este artilugio le fue birlada a Chomón por el astuto Pastrone, después de haberlo experimentado y haberse convencido de sus ventajas. En **Cabiria** se utiliza el *carrello* varias veces, por ejemplo una siguiendo a Maciste hasta las mazmorras y otra cuando un personaje se acerca a cámara en el palacio de Asdrúbal y luego se desplaza lateralmente.

1914, como todos sabemos, es un año marcado por la Primera Guerra Mundial. Era de esperar que la producción cinematográfica descendiera tanto en América como en Europa, pero a Chomón no le falta trabajo: **El emigrante**, de Dante Testa, **El fuego**, de Pastrone, el **Maciste**, de Vincenzo C. Denizot, son algunas de las películas en las que participó durante 1915. Al año siguiente, la crisis se acentúa, se cierran numerosas productoras en toda Italia, y muy particularmente en Turín, que era donde más había. Sin embargo, el español conoce uno de los mejores momentos de su producción. Hace los efectos pirotécnicos de **Tigre real**, la fotografía de **Mecha de oro** y **La culpa**, los

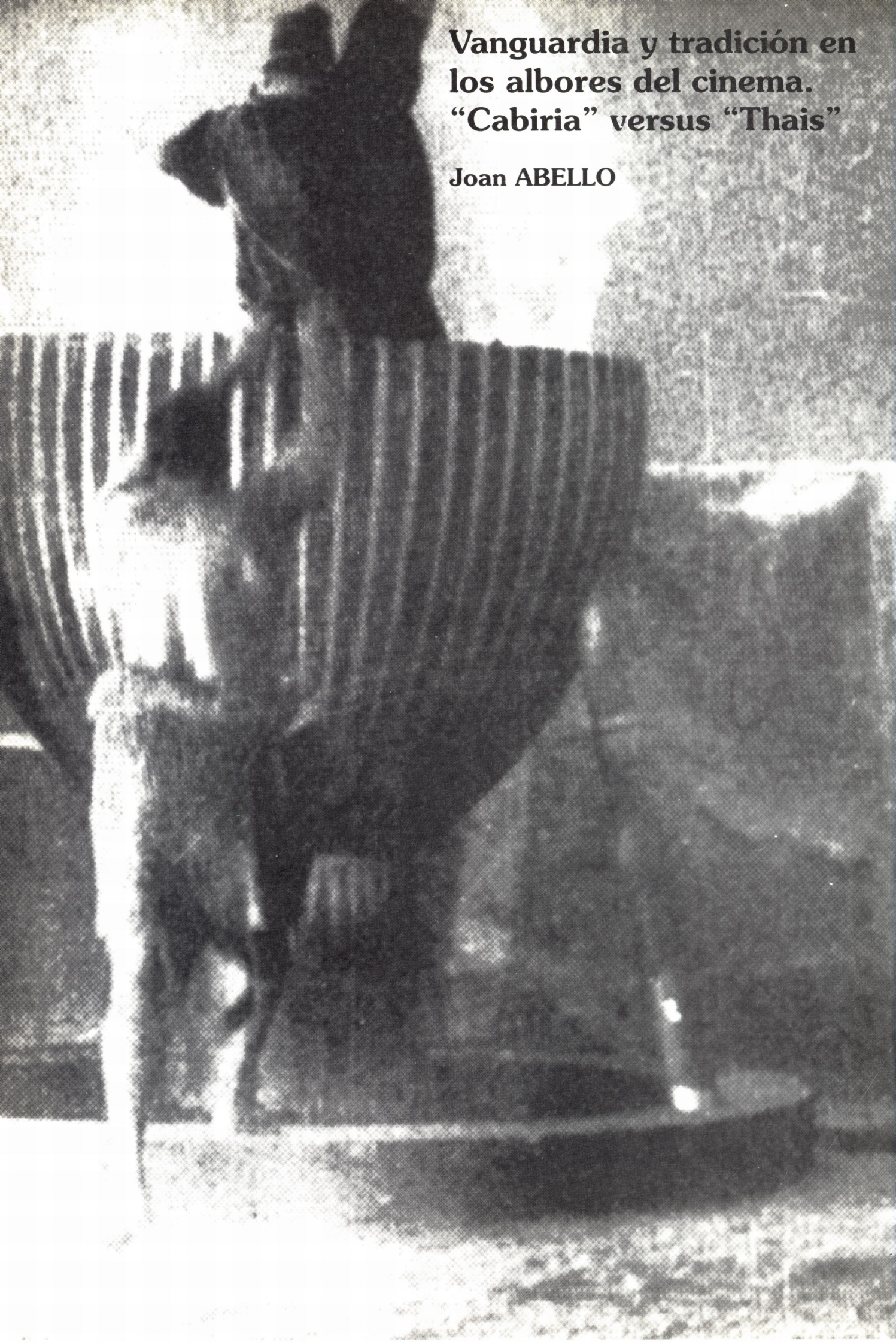


Dos dispares producciones de Chomón durante los años 1915-16. Arriba, detalle de un cartel propagandístico español para el drama social de Dante Testa (¿o Febo Mari?) ***L'emigrante****, fotografiado por Chomón. Sobre estas líneas, fotograma del curiosísimo film de Giovanni Pastrone y Segundo de Chomón* ***La guerra e il sogno di Momi****, en la que Chomón fue responsable también de los trucajes, la animación, los muñecos articulados y la fotografía y que mezclaba imágenes reales de la guerra del 14-18 con fragmentos de animación.*

trucajes de **Maciste alpino**, todas dirigidas por Pastrone, y junto a él dirige **La guerra y el sueño de Momi**, según Tharrats la película más importante del año para Chomón: le corresponde la dirección compartida con su jefe, pero es responsable total de los decorados del sueño, del diseño de los soldaditos articulados, de su movimiento y animación fotograma a fotograma, y todo ese halo poético que enmarca la secuencia de los muñecos beligerantes, los Trik y los Trak. Pero en este año de 1916 parece terminar la buena racha del aragonés en la *Itala Film*. De los tres años siguientes pocas noticias se tienen sobre sus trabajos. Se cree que realizó la fotografía de **La pasajera** y de **La loba**, ambas supuestamente dirigidas por Pastrone, pero no se tiene ninguna seguridad de ello.

No quisiéramos terminar este artículo sin hacer una mención al trabajo de Chomón en muchos cortos de *Cretinetti*. Este es un tema que se continúa debatiendo, pero Tharrats es contundente al respecto: *"Es sabido que Segundo de Chomón y André Deed llegaron a ser amigos personales y colaboradores, al menos desde 1906 a 1916. Por ello, y aunque Deed aprendiera dirección y algunos trucajes, primero en Pathé y luego en Itala Film, Chomón tenía que estar metido o haber intervenido de alguna forma en bastantes de la películas protagonizadas por aquél, pues en las que han sobrevivido hasta hoy y conocemos, siempre hay algún trucaje que se sale de lo normal y lleva el sello del aragonés o, dicho de otra manera, el buen hacer de Chomón"* (pág. 195). Como se suele decir, *"donde manda capitán no manda marinero"*; él es el experto.

Segundo de Chomón fue amigo personal de André Deed, y colaboró con él en la realización de algunos de los episodios de Cretinetti.

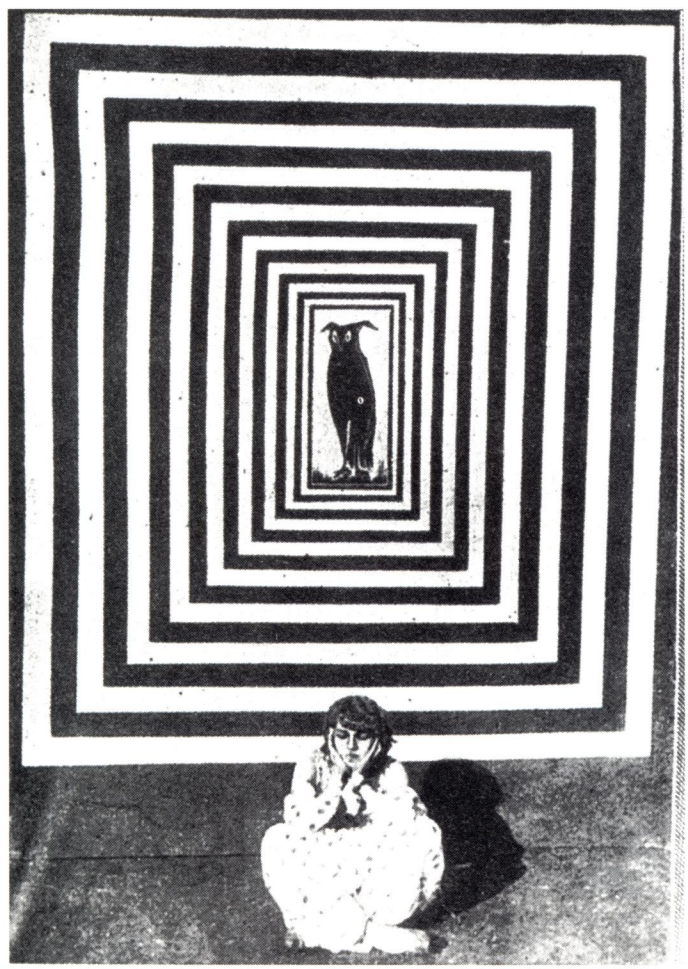


Vanguardia y tradición en los albores del cinema. "Cabiria" versus "Thais"

Joan ABELLO

"... El cine en sus inicios (...) actuó como síntesis de todas las artes, destacándose del teatro por su capacidad de alterar la realidad a través del montaje cinematográfico, y de este modo construyó su identidad...". Dos fotogramas de ***Cabiria*** *(izquierda) y* ***Thais*** *(abajo).*

Fue Román Gubern quien me mostró de su biblioteca un precioso volumen de antaño, de los años dorados de Hollywood previos al cine sonoro. Recuerdo además que, según la creadora del Museo del Cinema de Turín, a quien debemos entre tantos favores la custodia y restauración de esa joya del cine mudo titulada **Cabiria**, la historia del séptimo arte fenece con el advenimiento del sonoro. Nosotros no somos tan maximalistas, pero debo confesar que hojear ese precioso volumen antes mencionado y titulado *"Le décor dans le cinéma"*, donde aparecían una serie de fotogramas, en color sepia, de películas como **L'Inhumane** (1923), de Marcel L'Herbier, me procuró un tema más de debate en torno al primer cinema artístico: el débito a otras tantas artes y técnicas en las que se apoya el mencionado séptimo arte, y concretamente visionando estas obras, ya sean de argumento histórico o vanguardista, que principiaron nuestro siglo. Hay algún que otro trabajo realizado sobre la *iconocinética* -palabra prestada por Gubern que corresponde a la imagen fotográfica y a su desarrollo en la escena fílmica-; entre los consultados, cabe citar el libro de Léon Barsazq, *"Décor du Film"* y al de J. A. Ramírez, *"L'Arquitectura en el Cine"*. Y una grandilocuente y genial puesta en escena que evidenció esta connivencia de técnicas y artes que es el cine, y la importancia de la Arquitectura ficticia o escenografía en su definición. *Cités-Cinés* lo demostró con creces en el escenario de **La Villette** (1987). El cine en sus inicios (nos encontramos sólo a diecinueve años de la primera presentación fílmica en público de los hermanos Lumière) actuó como síntesis de todas las artes, destacándose del teatro por su capacidad de alterar la realidad a través del montaje cinematográfico, y de este modo construyó su identidad.



Paralelamente al cine como espectáculo de feria, de ahí la proliferación de películas cómicas, la naciente industria cinematográfica europea ensayó otros caminos más cultos, destinados a un sector del mercado más restringido, pero más preparado económica y culturalmente para aguantar y apreciar grandes producciones de duración hoy inimaginable. **Cabiria**, por ejemplo, dura casi cuatro horas. Paralelamente a este cine de temática histórica y trama novelesca, se desarrolló un cine de vanguardia que intentó subvertir los valores en los que se apoyaba el anterior, despreciando la teatralidad y el excesivo débito a la literatura, el aspecto formal y argumental del film. De este modo, mientras *Itala Film* de Turín producía **Cabiria** en 1914, dos años más tarde el prolífico artista Antón Giulio Bragaglia funda y dirige en Roma la productora *Novissima Film*, financiada por el joven industrial Emilio de Medio y dedicada a la cinematografía de vanguardia. En el mismo año realiza, entre otras películas desgraciadamente perdidas, **Thais**, que es una breve historia de amor con pasajes irónicos y trágico epílogo, en secuencias figurativas surrealistas y abstractas. Decorada por Enrico Prampolini, que, a pesar de ser pintor futurista echará mano en este film de ambientaciones cubistas y *déco*, y dirigida por el inventor del fotodinamismo futurista, A. G. Bragaglia, a pesar -repito- de esta nómina, la película no se puede definir realmente futurista, y si bien este movimiento de vanguardia histórica dedicó diversos manifiestos programáticos al naciente arte, desgraciadamente la última película fabricada por sus acólitos, **Vita futurista** (1916), se ha perdido, y a tanta dedicación teórica no acompaña ni una muestra práctica.

Thais

"... Paralelamente al cine como espectáculo de feria (...), la naciente industria cinematográfica europea ensayó otros caminos más cultos, destinados a un sector del mercado más restringido..." (Fotograma de ***Cabiria****).*

Cabiria

La ligereza de **Thais**, larga 1.946 m. y con brevísimas didascalias, sustituídas con frecuencia por versos de Baudelaire, contrasta con el carácter plúmbeo de **Cabiria**, con largas y numerosas didascalias que explicaban la trama después de cada acción, a lo que hay que añadir su desmesurada duración, para admitir que era y es un castigo para *"creientes"* del séptimo arte. En su realización participó la flor de la *intelligentzia* italiana de la época; créese que fue Gabriele d'Annunzio -teorizador del decadentismo- quien escribió el argumento y las plúmbeas didascalias, ambientación que luego desarrollará en los últimos años de su vida, en su villa a la vera del Lago de Garda, regalada por su mantenedor Benito Mussolini. En la otra cara de la moneda, el creador del movimiento que inspiró Bragaglia, F. T. Marinetti, escribía en 1908 *"Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste"*, donde d'Annunzio no salía muy favorecido. Dos conceptos distintos y antagónicos del arte (incluyendo el séptimo) y del mundo.

No hay que ser excluyentes y despreciar al contrario, porque, a pesar de las reticencias que pueda provocar a una sensibilidad contemporánea el film **Cabiria**, hay que tener en cuenta que lo que fascinó a nuestros abuelos fue la magnificencia de su puesta en escena; no se ahorraron gastos e incluso la anilina coloreó de azul y rojo la película. La escena del rito de Moloch era la más sugestiva, porque se acompañaba de una pieza musical, compuesta *ex profeso* por Ildebrando Pizzetti, que la tituló *"Sinfonia del fuoco"*. **Cabiria** respondía a los cánones del decadentismo (últimos latigazos que dio en la vieja Europa el romanticismo) y coincidía curiosamente la localización del escenario (Carthago) con la célebre novela de Gustave Flaubert *"Salambó"* (1863), que impuso la escenografía exótica que se tradujo en el *pompierismo* pictórico y teatral. **Cabiria**, a pesar de todos los pesares, triunfó en todo el mundo, incluso en el Japón, revolucionando al cine por su boato e innovaciones técnicas. El film impresionó en Estados Unidos, donde influenció profundamente a Cecil B. DeMille, a los productores de **Ben-Hur**, dirigida por Fred Niblo, e incluso a Griffith, que, según George Sadoul, realizó la escena de Babilonia en **Intolerance** después de haber estudiado muy de cerca a **Cabiria**.

Thais, a pesar de sus oníricas invenciones, formas geométricas que se componen y descomponen en movimiento, paredes que sudan vapores y la niebla invadiendo la perspectiva, pronto se verá apartada del favor del público, y la distribución pasada a terceros acabará por dejadez perdiendo o destruyendo las copias. Gracias al fundador de la "Cinémathèque Française", Henry Langlois, disponemos hoy de una sola copia.

Al mérito de anticipación de **Thais** cabe el posterior desarrollo del cine surrealista y experimental. Dos líneas antagónicas que marcarán diversas hipótesis de trabajo en este arte naciente, pero totalmente necesarias para el desarrollo posterior del cinema como arte independiente.

Boireau/Cretinetti, padre del cine cómico

Román GUBERN

André Deed fue uno de los más grandes cómicos de los albores del cine, precursor del humor absurdo de cómicos como Mack Sennett o los mismos Hermanos Marx.

La figura y la obra de André Deed, la primera estrella del cine cómico de proyección internacional, está todavía envuelta en gran parte en las brumas del misterio. Los historiadores admiten hoy sin reservas que se trata de una personalidad clave del cine primitivo, de quien por fortuna se conservan bastantes cintas, pero cuyas vicisitudes presentan todavía puntos oscuros. André Deed, cuyo verdadero nombre era André Chapais, nació en El Havre el 24 de febrero de 1879 (y no en 1884, como señalan muchas enciclopedias). Era hijo de un funcionario y, huérfano temprano, trabajó como empleado y, orientándose hacia el mundo del espectáculo, debutó en Niza en un café-concierto y luego fue acróbata en las compañías de Price y de los Omer. Especializado en los saltos y cabriolas cómicas, además de caricato y cantante, trabajó en el Folies Bergère y en el Teatro Châtelet, con el nombre de André de Chapais.

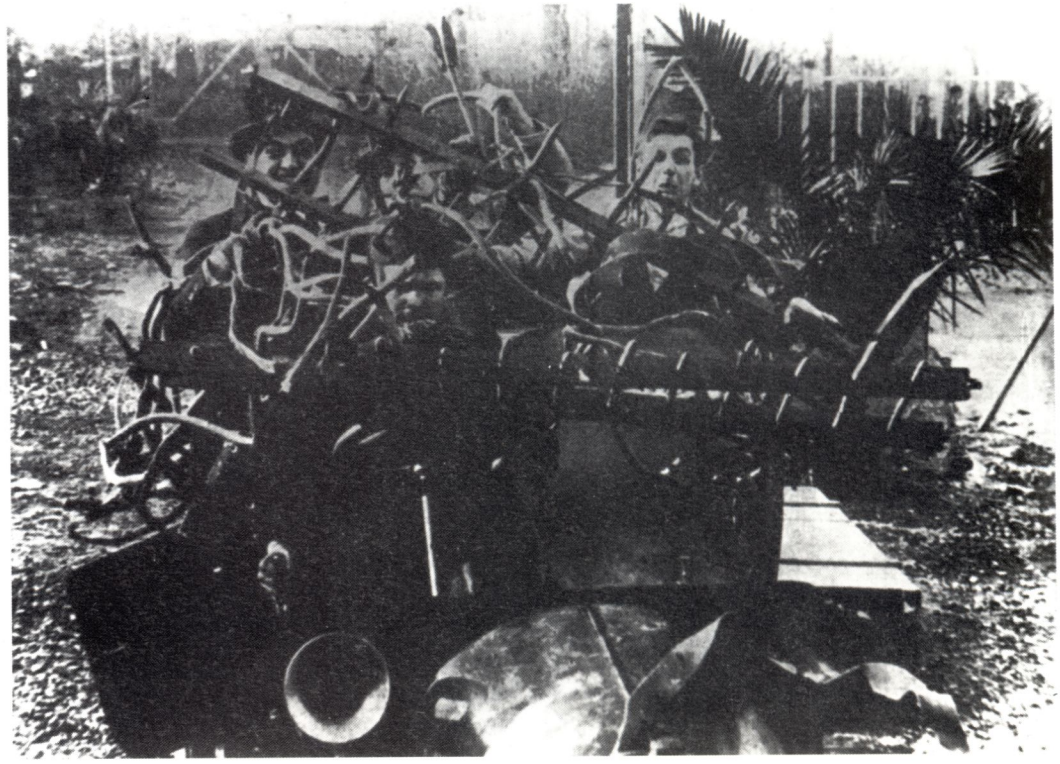
Georges Méliès, que reclutó varios actores de estos teatros de variedades, contrató también a André Deed, porque su habilidad acrobática y contorsionista era muy adecuada para sus films de fantasía. Fue intérprete a las órdenes del mago de Montreuil entre 1901 y 1904 y sin duda de él aprendió trucajes que reutilizaría luego en sus cintas posteriores. Es reseñable que Deed fue el único artista a quien Méliès recordó con elogio, citándolo por su nombre en sus memorias. Se ha identificado su presencia en varios de sus films, como **Dislocation mystérieuse** (1901), en donde aparece sobre fondo oscuro, se le dislocan sus miembros y los pone en su correcto lugar anatómico (encontraremos ecos de este hallazgo en la producción ulterior de Deed), mientras que apareció disfrazado de demonio en **Le Chaudron infernal** (1903).

El debut cinematográfico con Méliès le llevó de modo natural a trabajar desde 1905 en Pathé, convertida ya en la primera empresa cinematográfica francesa y mundial. Su primer film para Pathé fue **Una peluca por los aires** (**La course à la perruque**), de André Heuzé, cinta perdida pero tributaria sin duda del género de las persecuciones cómicas irradiado por la producción británica. Y en 1906, por iniciativa de Pathé, que quería un personaje cómico estable, se produjo la creación de su grotesco Boireau, hito que merece cierta atención. Desde **El jardinero regado**, mojón fundacional del cine cómico por parte de Lumière, las cintas de este género se basaban en un gag, o una concatenación de gags, sin un protagonista identificado. Para que este protagonista resultase identificable (como ocurrió en los comics periodísticos norteamericanos desde 1896) tenía que ser estable, reconocible por su caracterización y dotado de un estilo cómico unitario en el seno de una serie y bajo un apodo común. Hacia 1906, tal estabilidad, definidora de la serie, empezaba a diseñarse en otros géneros, como estrategia comercial para atraer al público hacia personajes que le resultaran familiares. Para esta operación hacía falta reemplazar a los actores ocasionales por cómicos especializados, como Deed, quien con su Boireau creó la primera serie mundial al servicio de una estrella cómica en el cine. Tal serie fue dirigida primero por André Heuzé y desde 1907 por Albert Capellani. Heuzé la inició dirigiendo en agosto de 1906 **La mudanza de Boireau** (**Boireau démenage**) y duró hasta 1908, a razón de dos o tres títulos al mes. En ella, Boireau retomó la tradición del payaso de circo, con su cara enharinada, para extrapolar los resortes de su familiar comicidad a la pantalla. La cinta más antigua conservada de esta serie es **Aprendizaje de Sánchez** (**Les Apprentissages de Boireau**, 1907), de Capellani. En ella, su padre intenta que aprenda un oficio (fue frecuente también en la serie italiana su interpretación de personajes infantilizados), de modo que hace de aprendiz en varios establecimientos con rotundos fracasos, empezando cada episodio con la fachada del nuevo establecimiento. Esta estructura discontinua aproxima el modelo cómico a los gags de las tiras cómicas dibujadas. Lamentablemente, no hemos visto **Boireau cuirassier**, de la que Paolo Cherchi Usai escribe: *"obra maestra de alusiones sexuales y de movimiento rítmico, ofrece su imagen más lunática y desordenada"*.

En 1908 era ya Boireau muy popular en Italia, apodado allí Beoncelli, cuando Giovanni Pastrone, convertido en director administrativo de la productora *Itala*, en Turín, inició una política de captación de actores populares. Pastrone lanzó ofertas simultáneas a los dos cómicos más importantes y rivales en la Pathé, André Deed y Max Linder (quien no inició su serie homónima hasta 1910), y ambos aceptaron sus proposiciones. De modo que Pastrone no tuvo más que elegir y se decidió por Deed, por entonces más consolidado y prestigioso. Deed llegó a Turín a finales de 1908 y Pastrone tuvo el buen criterio de esperar hasta la expiración de su contrato con Pathé. De modo que desde el primero de enero de 1909 rodó hasta 1911 una cinta cómica a la semana, como guionista, director y protagonista, auxiliado en las tareas técnicas por su hermano. Al poco tiempo de estar en Turín sintió nostalgia de su país y regresó a Francia, incumpliendo su contrato con la *Itala*. Pero la amenaza de una demanda de 125.000 liras de indemnización le hizo regresar a Turín.

Como el apodo Boireau era propiedad de la Pathé, se le buscó un nuevo nombre, el de Cretinetti, de resonancias muy grotescas. Este nombre se adoptó ya en su primer título italiano, que fue **Cretinetti, re dei poliziotti**. Pero los distribuidores franceses le rebautizaron en su país Gribouille, palabra que en aquel idioma significa *"gresca"* o *"algazara"* (*"gribouillage"* significa familiarmente *"mamarracho"*). En España se superpusieron los nombres de su serie francesa e italiana, conocido aquí como Toribio y como Sánchez.

Hemos mencionado el desacomodo de Deed al frío ambiente industrial turinés, pero sin duda le ayudó a aclimatarse en aquella ciudad la morena actriz turinesa Valentina Frascaroli, quien se había formado en el teatro dialectal piamontés, debutaría en la *Itala* como actriz cómica y el 14 de febrero de 1918 se casaría en París con Deed, formando antes pareja artística en la producción francesa, ella con el nombre de Gribouillette (palabra que significa en francés *"arrebatiña"* o *"pelea de muchachos"*). Pero no adelantemos acontecimientos. En la serie italiana fue dirigido por Ernesto Vaser, por Emilio Verdannes y por él mismo, auxiliado por su hermano. Venido del teatro, acostumbraba a explicar con mímica al público, al principio de sus films, la situación en que se hallaba. Este teatralista ejercicio mímico contrastó con la autenticidad de muchos de sus exteriores, rodados en las calles o suburbios de Turín.



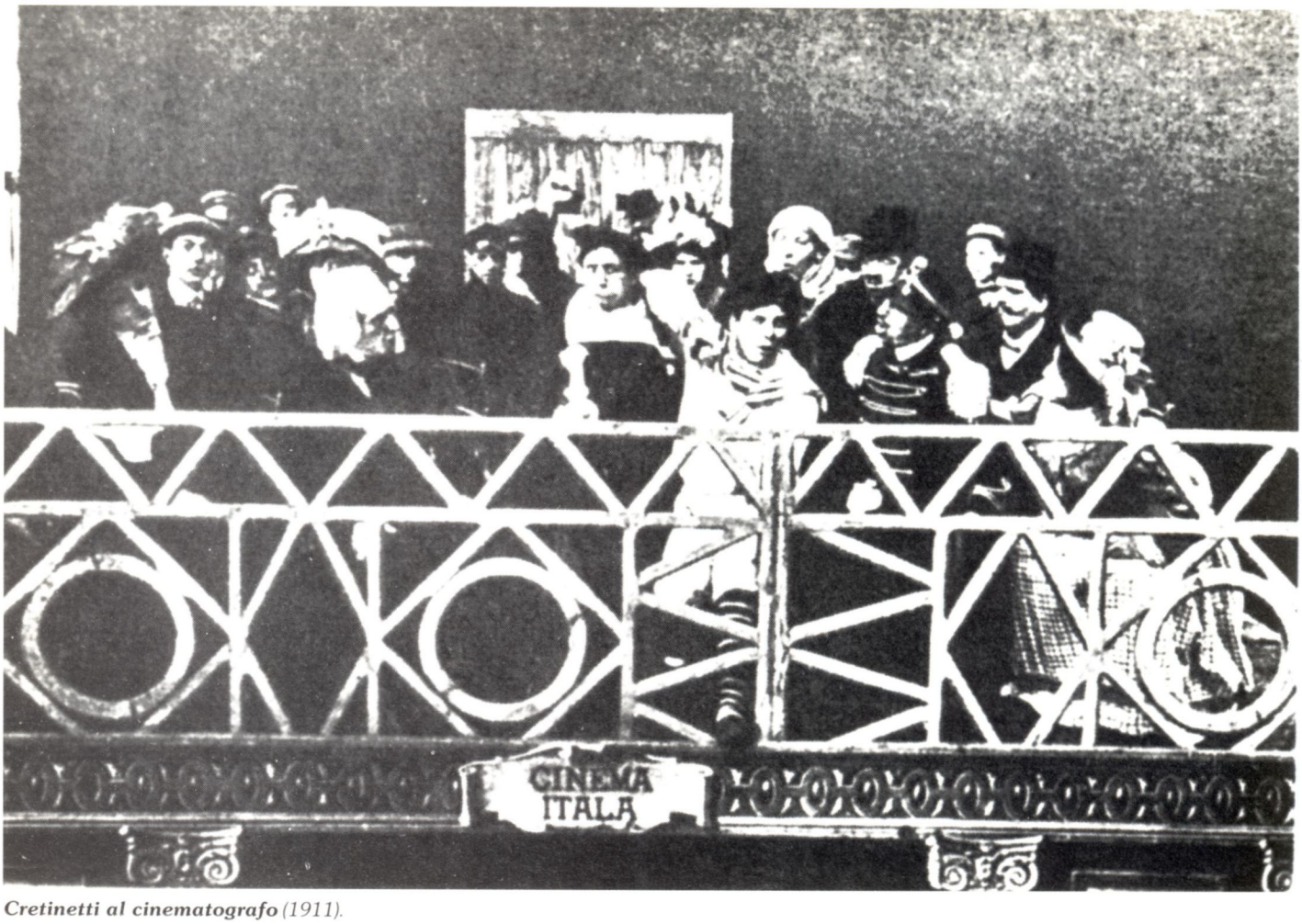
Antes de convertirse en Cretinetti, André Deed fue Boireau, en su etapa de la Pathé, conociendo después su nombre numerosas adaptaciones, de acuerdo con cada país. Arriba, Valentina Frascaroli, pareja cómica (Gribouillette) y luego esposa de Deed.

Por esta fecunda etapa de su carrera, Cretinetti ha sido con frecuencia reconocido como un precursor involuntario del futurismo y del surrealismo. Mario Verdone cita como claro antecedente **Il duello** (1910), que lamentablemente no hemos visto. Pero la inspiración presurrealista está presente en un título como **Cretinetti più del solito** (1911), en donde usa una cerilla para encender una vela, con la que enciende un periódico, utilizado a su vez para encender un cigarrillo. Por lo que atañe a los trucajes que luego serán patrimonio de la vanguardia, al final de **Come Cretinetti paga i debiti** (1909) es un fantasma inmaterial presentado mediante una sobreimpresión. En **Il Natale de Cretinetti** (1910) despliega una insólita agresividad, pues golpea las paredes de su casa y las hace caer sobre sus invitados, que le esperaban para celebrar la Navidad; en este curioso film, Cretinetti llega al cielo, pero los ángeles no le dejan entrar y tiene un acceso de furia destructora contra el templo del Paraíso eterno. Pero Cretinetti no es sólo agresivo, sino que a veces es víctima de una agresividad exterior. En **Cretinetti e le donne** es deseado y perseguido en masa por mujeres que le hacen trizas y le desmembran, como en aquel lejano film de Méliès antes citado y en una situación que retomaría Buster Keaton en **Siete ocasiones** (**Seven Chances**, 1925), hasta el punto que se ha especulado acerca de si Keaton vio este film en su adolescencia, lo que no sería raro dada la difusión mundial de esta serie italiana.

El despedazamiento del cuerpo de Cretinetti tiene un claro aroma futurista, como lo tienen sus relaciones con las máquinas (**Cretinetti al cinematografo**, **Cretinetti e le aereomobili nemici**, rodada al estallar la guerra), o con la misteriosa energía psíquica (**Cretinetti ipnotizzatore**, 1911). En **Cretinetti al cinematografo** (1911), el protagonista se mete en una cabina de proyección, manipula el aparato y arma un lío descomunal con las imágenes, originando grandes protestas del público en la sala de cine. Acaso sea esta la primera película autorreflexiva de la historia del cine, sobre la ilusión del cine en el propio cine, muy anterior a **El cameraman** (1928), de Keaton.

La serie de Cretinetti tuvo un éxito inmenso en todo el mundo y señaladamente en Francia, su país natal, hasta el punto que Sadoul tuvo que admitir de este compatriota que *"fue en Italia donde encontró su personalidad y su arte"*. Pastrone recordaba antes de morir que los films italianos de Deed le daban un beneficio del 70 u 80 por ciento de su costo, mientras que para el resto de la producción de la Itala rondaba el 20 ó 30 por ciento. Así se explica la avalancha de cómicos que imitaron la fórmula de la serie, con un personaje estable, intentando emular el éxito sin par de Cretinetti. La firma *Ambrosio* lanzó Fricot (Ernesto Vaser) y Robinet (el español Marcel Fabré/Marcelo Fernández Pérez); la Pasquali tuvo a Polidor (Ferdinand Guillaume), actor que también encarnó a Tontolini, mientras Giuseppe Gambardella daba vida a Kri Kri, y Ernesto Verdannes a Toto. Y en Rusia tuvo un imitador con el actor Kulichkin. Pero, para entonces, Max Linder había consolidado una alternativa muy distinta y personalizada, postcircense, con su elegante caballero *boulevardier*. Poco después, en 1912, André Deed coincidiría en Madrid con Max Linder, en sendas giras artísticas de los máximos rivales del cine cómico europeo.

Los tres cómicos más importantes del cine italiano de los primeros años del siglo: Polidor, Cretinetti y Robinet.



Cretinetti al cinematografo *(1911).*

De regreso a París en octubre de 1911, Deed volvió al redil de Pathé y rodó una serie en 1912-1913, emparejado con Gribouillette. Gambard fue el encargado de dirigirle y debutó con una cinta titulada elocuentemente **Gribouille redevient Boireau** (estrenada en octubre de 1911), para identificarle y para capitalizar el apodo francés de sus éxitos italianos, mientras su pareja ratificaba tal identidad con el sobrenombre Gribouillette, pero en Italia recuperaba en cambio el actor el viejo apodo de Beoncelli, de su primera época en Pathé. Congruentemente, **Gribouille redevient Boireau** se tradujo en Italia **Cretinetti rediventa Beoncelli**, que era más bien un título descalificador. Pathé trató, en pocas palabras, de explotar la gran popularidad de su etapa italiana ofreciendo una continuidad de identidad y de estilos. El nombre de ambos cómicos coexistió en varios títulos, como en **Boireau et Gribouillette s'amusent**.

La segunda etapa de Deed en Pathé coincidió con el despegue de la escuela cómica norteamericana, capitaneada por Mack Sennett, y con la definitiva consolidación de Max Linder, roturando una nueva senda a la comicidad en la pantalla. Heredero en cierto modo de la *Comedia dell'Arte*, Deed se convirtió en un muñeco biomecánico, con su comicidad basada en la acrobacia y en la supuesta torpeza del personaje, utilizando un ritmo trepidante y derivaciones hacia el absurdo, en las que hoy reconocemos su atrevida modernidad. Aunque se apoyó en el maquillaje excesivo y en los accesorios y en los efectos mecánicos, el frenesí del movimiento hizo de él un precursor de Mack Sennett y un evidente modelo para el cómico Larry Semon (Jaimito). Volviendo a su modernidad prevanguardista, revelada en su fecunda etapa italiana, Jean A. Gili, al revisar sus films en 1987, escribió: *"Boireau, más que sus colegas, dinamiza la sociedad dando pruebas de una invención muy viva; por otra parte, es tal vez el único en desembocar a veces en lo cómico* nonsense*"*. Esta comicidad *nonsense* tuvo buena plasmación en **Les incohérences de Boireau** (1912), en donde el protagonista caza peces y pesca conejos, vuela por los aires empujado por un surtidor y acaba por colocar sobre una puerta un pato disecado bajo el que escribe *"Pathé Frères"*. Es una comicidad parasurrealista, que preludia a los Hermanos Marx.

Cretinetti e gli Stivali del Brasiliano (1916)

En 1913 y 1914 efectuó giras por Argentina, Brasil y Europa, realizando algunos films en los países visitados. En 1915 retornó de nuevo a Italia, en donde rodó algunos films de la serie Cretinetti en compañía de Gribouillette, pero, movilizado a continuación por la Primera Guerra Mundial, al llegar la paz ya no consiguió recuperar su popularidad. Aparentemente, sus películas a partir de 1920 ofrecen escaso interés, aunque en 1920 y 1921 interpretó en Italia dos seriales de sugestivos títulos en Francia: **Le document humain** y **L'Homme mécanique**. En 1923 regresó a París y siguió trabajando, ya en franco declive. En **Tao** (1923), un serial de aventuras y misterio en diez episodios, rodado en Marsella por Gaston Ravel; **Phi-Phi** (1926), de Georges Pallu, basada en una opereta de Christiné, en donde interpretó al sirviente del escultor Fidias (Phi-Phi en la intimidad); en **Graine au vent** (1928), un melodrama de Jacques Mills y Maurice Kéroul, en donde tuvo un papel secundario.

El desenlace de su carrera fue oscuro. Se dice que en 1930 trabajaba en el guardarropa de los estudios de Joinville. Lo cierto es que en 1931 murió olvidado y en la miseria, atendido por su fiel Valentina Frascaroli, quien le sobrevivió hasta 1955. A pesar de tan triste desenlace, Deed conserva el mérito indiscutible de haber sido el primer cómico del cine creador de un personaje estable y que conoció el éxito internacional: a Boireau/Cretinetti se le conoció en los países anglosajones como *Foolshead* y *Jim*, en los hispánicos como *Toribio* y *Sánchez*, fue *Glupyuskin* en Rusia, *Müller* en Alemania y *Lehman* en Hungría. Y es posible que las frenéticas y destructivas farsas de Mack Sennett no hubiesen existido sin su mudo magisterio desde la pantalla.

Cretinetti cerimonioso (1909)

Las películas del ciclo

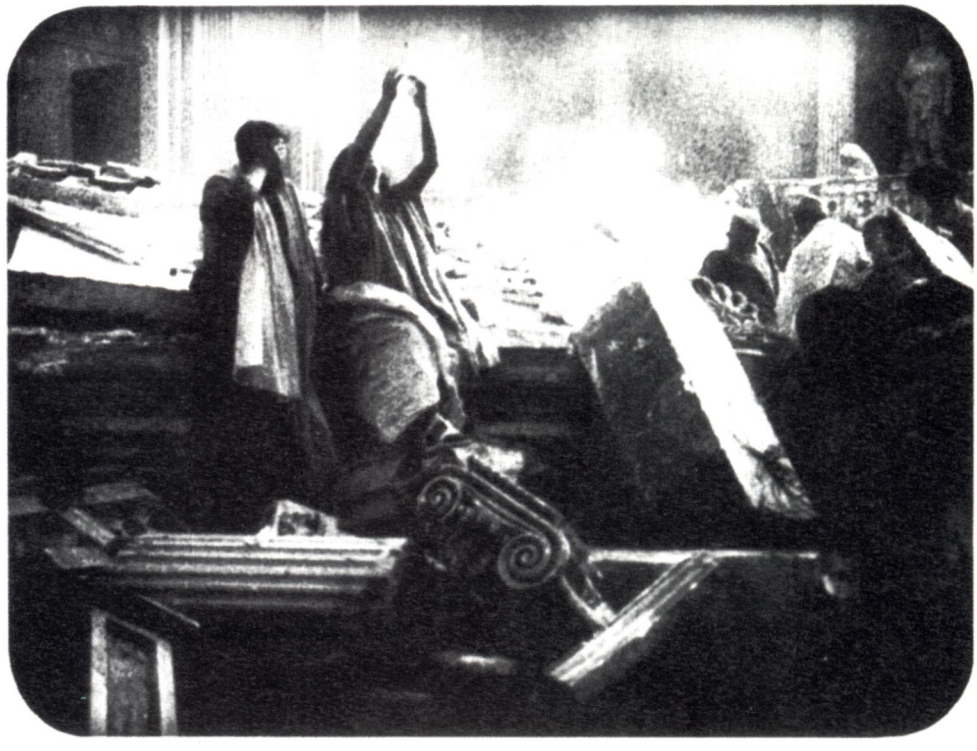
Jesús ANGULO
Vittorio MARTINELLI

Cortometrajes de Cretinetti

— **Cretinetti cerimonioso**, 1909
— **Cretinetti ha rubato un tappeto**, 1909
— **Il Natale de Cretinetti**, 1909
— **Come Cretinetti paga i debiti**, 1909
— **Cretinetti fra il celibato e il matrimonio**, 1909
— **Cretinetti antialcoolista**, 1910
— **Cretinetti e il delitto** (**Cretinetti prigioniero distinto**), 1910
— **Cretinetti nella gabbia dei leoni,** 1910
— **Cretinetti impiegato di banca**, 1910
— **Cretinetti volontario della Croce Rossa**, 1910
— **Cretinetti re dei reporter**, 1910
— **Cretinetti prende le sue precauzioni** (**Cretinetti superstizioso**), 1910
— **Cretinetti ebbe in dono un pallone**, 1910
— **Tutte amano Cretinetti** (**Cretinetti e le donne**), 1911
— **Cretinetti agente di assecurazioni**, 1911
— **Cretinetti ha smarrito un ago**, 1911
— **Una strana avventura di Cretinetti**, 1911
— **L'ultima monelleria di Cretinetti**, 1911
— **Cretinetti più del solito**, 1911
— **Cretinetti ipnotizzatore**, 1911
— **Cretinetti é un gentleman**, 1911
— **Cretinetti al cinematografo**, 1911
— **I tacchi di Cretinetti**, 1911

Cabiria
(*Cabiria. Giovanni Pastrone, 1913-14*)

Ficha Técnica
Cabiria. Italia, 1913-14. **Director:** Piero Fosco (seudónimo de Giovanni Pastrone). **Guión:** Giovanni Pastrone. **Rótulos:** Gabriele D'Annunzio. **Fotografía:** Segundo de Chomón, Giovanni Tomatis, Augusto Batagliotti y Natale Chiusano. **Efectos especiales:** Segundo de Chomón. **Dirección artística:** Camillo Innocenti y Luigi Borgnono. **Música:** Ildebrando Pizzetti y Giocondo Fino.
Intérpretes: Lydia Quaranta, Italia Almirante Manzini, Umberto Mozzato, Bartolomeo Pagano, Raffaele di Napoli, Enrico Gemelli, Vitale di Stefano, Alessandro Bernard, Luigi Chellini, Ignazio Lupi.



Cabiria fue el proyecto más ambicioso de todos los realizados bajo la etiqueta de *"cine colosalista"* en la Italia del mudo. Su costo de un millón de liras era el equivalente al presupuesto de veinte films de la época. Tardó en realizarse dos años y su duración original superaba, con mucho, la de cualquier película realizada hasta la fecha, con un metraje original de unas tres horas. Aunque Giovanni Pastrone, a la sazón director de producción de *Itala Film*, fue el autor, no sólo de la idea, sino también del guión, un proyecto tan ambicioso requería nombres ilustres a su frente. Fue así como el gran poeta Gabriele D'Annunzio pasó a encargarse de elaborar los rótulos, siendo durante mucho tiempo considerado -con el beneplácito de Pastrone- el responsable máximo del film. Fue también D'Annunzio quien propuso el nombre de Cabiria (*"Hija del fuego"*) para la protagonista y como título de la película.

Hoy está, sin embargo, fuera de toda duda la autoría de Pastrone. De su cabeza partió el proyecto, él escribió el guión, se rodeó de los mejores técnicos de los que pudo echar mano y controló el rodaje de principio a fin. El resultado es una obra maestra del cine mudo universal. Gian Piero Brunetta considera **Cabiria** no sólo la cumbre del género, sino incluso el final de su edad de oro: *"Desde el día siguiente de este film, el género en su conjunto se sumerge en una trayectoria descendente y ya no presenta innovaciones dignas de ser destacadas. El cine italiano mudo de los quince años siguientes parece querer vivir del parasitismo explotando las adquisiciones de estos años, considerados cada vez más como el fruto de una edad de oro mítica"*. Aunque en otros apartados de esta revista se escribe más detenidamente sobre las innovaciones

de las que habla Brunetta, es imposible no destacar aquí el extraordinario trabajo de Segundo de Chomón, tanto en la fotografía como al frente de los efectos especiales. Chomón creó una sorprendente iluminación en las escenas de interiores (excelente en el interior del templo de Moloch y del palacio de Asdrúbal) a partir de grandes haces de luz artificial. Inventó una rudimentaria pero efectiva técnica de *travelling*, a partir de un *"carrello"* sin rieles, que daba a las escenas de masas mayor profundidad y concedía una cierta tridimensionalidad a los ciclópeos decorados de cartón-piedra. Convirtió en antológicas las escenas en las que el fuego se convierte en protagonista (la erupción del Etna, en la que los sobreimpresionados personajes huyen de unas soberbias maquetas envueltas en llamas, o el incendio de las naves romanas a partir de la enorme lente inventada por Arquímedes para devolver, multiplicada, hacia ellas la luz solar), ensamblando a la perfección sus trucajes con el excepcional dominio de las escenas de masas de Pastrone. Consiguió con sus sobreimpresiones momentos tan inquietantes como el atormentado sueño de Sofonisba o tan líricos como la vuelta a Roma de los enamorados Fulvio Axilla y Cabiria, rodeados de una rueda de juguetonas diosecillas.

La dignidad de la reconstrucción histórica no es impedimento para que la más desbordante fantasía visual se haga dueña y señora del film. Con claras deudas a la tradición italiana de grandes montajes operísticos, el cartón-piedra es protagonista esencial de **Cabiria**. Grandes escenarios abiertos en los lugares en los que se desarrolla la acción histórica: Túnez, Sicilia, Alpes... Grandes decorados de dos civilizaciones opuestas: la sobriedad y clasicismo de las construcciones romanas y el exotismo y la lujuria formal de los decorados africanos (mezcla, por cierto, en la que caben referencias cartaginesas o egipcias, asirio-babilónicas o precolombinas). Y en estos impresionantes escenarios el magistral dominio de los movimientos de cientos, miles de figurantes. Muy pocas veces el cine mudo ha alcanzado la espectacularidad de **Cabiria** y, cuando lo ha hecho, ha sido casi siempre como deuda innegable a esta película (las grandes producciones del primer De Mille, **Intolerancia**, de Griffith, el **Ben-Hur**, de Niblo, incluso los estudios de movimientos de masas de Eisenstein). El *pathos* llega al paroxismo total en las escenas en las que estos dos mundos se enfrentan y, sobre todo, en aquellas en las que el fuego se hace protagonista. Junto a las ya citadas de la erupción del Etna y el desastre naval romano, uno de los momentos cumbres de **Cabiria** es la secuencia del sacrificio final a Moloch, cuyas fauces ardientes engullen hambrientas cuanto cuerpo virginal les es ofrecido. El ritmo que Pastrone da a la secuencia es ejemplar y la tensión no es menor por el hecho de no cabernos ninguna duda de que Fulvio Axilla y Maciste salvarán a Cabiria en el último minuto.

Es de agradecer, para concluir, que la copia de Turín que se verá en el ciclo conserve la música original (en la que destaca la *Sinfonía del fuego*, de Ildebrando Pizzetti) y la coloración que le diera Pastrone a partir de diversos virados y teñidos. Se trata de la copia más fiel y completa que hoy se conserva de esta película magistral.

J. A.

Los últimos días de Pompeya
(*Gli ultimi giorni di Pompei. Luigi Maggi, 1908*)

Ficha técnica
Gli ultimi giorni di Pompei. Italia, 1908. **Dirección:** Luigi Maggi. **Tema:** De la novela de Bulwer Lytton. **Guión:** Arrigo Frusta. **Fotografía:** Roberto Omegna. **Escenografía:** Ettore Ridoni. **Duración original:** Mt. 366. **Producción:** Ambrosio Film, Torino.
Intérpretes: Lidia de Roberti, Umberto Mozzato, Mirra Principi, Luigi Maggi.

Si en la realidad los volcanes tienen momentos imprevistos de actividad furiosa entremezclados con largos períodos de letargo, en el cine ocurre más o menos lo mismo: la fatal erupción del Vesubio, acaecida en el 79 d.C., ha conocido con la misma alternancia que los fenómenos sísmicos, una amplia serie de versiones cinematográficas.

Sin embargo, por amor a la justicia y a la pedantería de filmógrafo, la primera versión es inglesa: en 1902, Robert William Paul, probablemente basándose en un nuevo film de Georges Méliès (**L'eruption de la montagne pelée**), a su vez, inmediatamente copiada por Ferdinand Zecca (**La catastrophe de la Martinique**), ilumina siniestramente coladas de lava y dispara fragmentos de materia volcánica en las pantallas del Reino Unido con **The Last Days of Pompei**.

La película de Paul, como por otra parte las de Méliès y de Zecca, son *"actualidades reconstruídas"*, con una duración de tres o cuatro minutos, con gran derroche de trucos y fumógenos; se trata, no obstante, de un género gramaticalmente mixto de fantasía y de realidad que posee un efecto especial propio, peculiar del cine, con expansión de visiones fantasmagóricas y gran final pirotécnico.

En 1906, el productor y posterior director, en los años diez y veinte, Roberto Troncone, un napolitano que ha abandonado los estudios universitarios para dedicarse a la nueva maravilla del siglo, filma una verdadera y desastrosa erupción del Vesubio. Con una máquina cinematográfica Gaumont sobre sus espaldas, apretando contra el pecho el trípode, Troncone se encamina a pie hacia las laderas del volcán, ya que el funicular que lleva desde Nápoles al Vesubio ha sido alcanzado y bloqueado por la lava, y filma todo lo que ve: casas destruídas, muros hechos añicos, huertas convertidas en una extensión de lava solidificada. Y por la noche, volviendo a casa, revela febrilmente el testimonio de esta nueva destrucción del *"Vesevo Esterminador"*, como define Plinio al terrible volcán. La noche siguiente todo el material será proyectado en las salas cinematográficas napolitanas, que en el año de gracia de 1906 son ya once.

En 1908, Arturo Ambrosio confía al abogado Sebastiano Ferraris, que utiliza el nombre artístico de Arrigo Frusta, la adaptación de la novela de Bulwer Lytton, para obtener un film de longitud superior a las medidas *standard* de la época, que giraban en torno a los doscientos metros máximo. Ettore Ridoni dibujará los decorados y Roberto Omegna, que estará tras la máquina, conseguirá que la película esté llena de rutilantes virajes y que la historia se relate con todo su dramatismo.

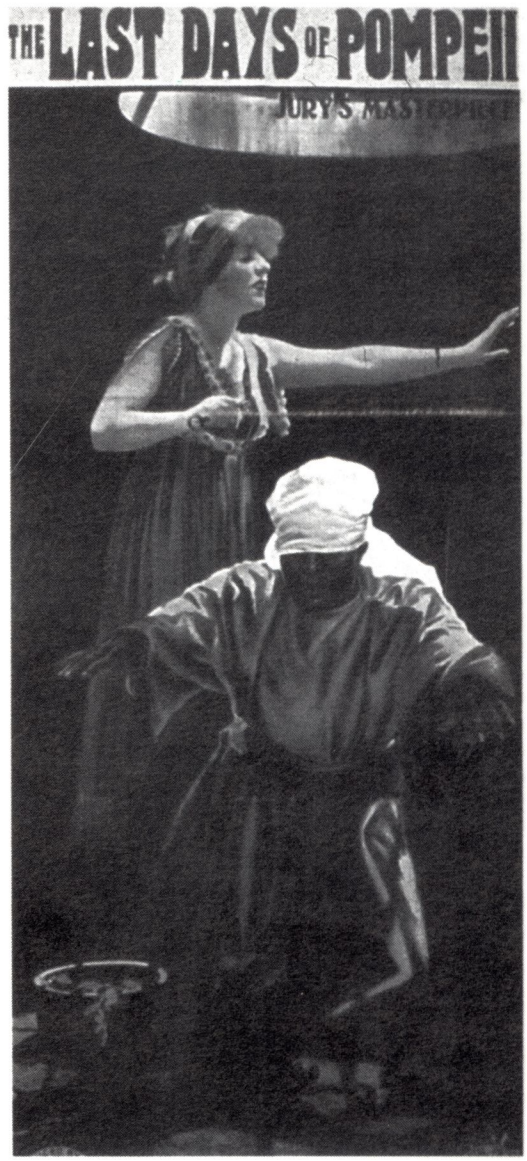
Los intérpretes son la graciosa Lidia de Roberti, una turinesa que había tenido experiencias anteriores teatrales en compañías dialectales piamontesas, la opulenta Mirra Principi, el desvaído Luigi Maggi (que era además el director artístico de la película), y un joven y prometedor actor, Umberto Mozzato, que algunos años después encontraremos como Fulvio Axilla en **Cabiria**.

Los últimos días de Pompeya, presentada contemporáneamente en toda Italia -en Roma aparece en catorce salas cinematográficas- obtiene inmediatamente un éxito enorme. Los medios utilizados y el dinero invertido para su realización se notan y se ven.

Al día siguiente de su estreno, la prensa, que habitualmente ignora el cine, dedica un amplio espacio al suceso, revelando el interés por el tema del drama. Casi todas las críticas subrayan cómo ha sido espléndidamente resuelta la histórica escena del inicio de la erupción y cómo es realmente visible el espanto y la fuga de los espectadores del circo, golpeados por los fragmentos y las salpicaduras de la lava incandescente.

La película se exportó en centenares de copias a todo el mundo y allí dónde llegó, unánimemente público y crítica estuvieron de acuerdo en reconocer a la película de la *Casa Ambrosio* méritos artísticos excepcionales, confirmando y ampliando el éxito ya obtenido en su patria.

V. M.



La caída de Troya

(*La caduta di Troia. Giovanni Pastrone/Luigi Romano Borgnetto, 1911*)

Ficha técnica
La Caduta di Troia. Italia, 1911. **Dirección:** Giovanni Pastrone y Luigi Romano Borgnetto. **Argumento:** *"La Ilíada"*, de Homero, adaptada por G. Pastrone. **Longitud original:** Mt. 600 c. **Producción:** Itala Film, Torino.
Intérpretes: Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio, Mme. Davesnes.

La caída de Troya constituye para la turinesa *Itala-Film*, no sólo el primer experimento de largometraje -aunque los seiscientos metros de la película no permitían todavía a la narración un amplio desarrollo-, sino que sobre todo es para Pastrone la prueba general del proyecto que ya está acariciando, y que verá la luz un par de años más tarde: **Cabiria**.

El argumento mitológico de **La caída de Troya** está narrado sintéticamente desde la partida de Menelao y la llegada de Paris durante la ausencia del rey espartano, hasta el incendio de Troya y el duelo final, que concluye con la muerte de Paris.

Una aureola fabulesca invade la narración, sobria y esencial. Especial atención se aplica en el estudio de la escenografía y del vestuario, con la finalidad de ambientar los personajes en la atmósfera requerida por la situación. Se presta aún mayor atención a los virajes, a veces muy violentos, dirigidos a exaltar las escenas más emocionantes.

El palacio de Príamo, con su escalinata y grandes columnas, tiene ya una austera grandiosidad, ignorada por los toscos decorados de fondo de pasta de cartón, entonces tan en uso, y que son el preludio de las extraordinarias y airosas visiones panorámicas de **Cabiria**.

A pesar de que la técnica y el cuadro fijo resultan todavía inmaduros, se tiene sin embargo la sensación de un intento de ilusión de "masa" en aquel correr frenético de hombres armados a caballo y a pie, que se ven afluir desde la gran puerta desmantelada, y de los que se intuye que hacen un giro en redondo para entrar en escena más veces y dar así la impresión de un ejército exterminado que irrumpe en la ciudad conquistada. Lo cual responde a los criterios del experto y perspicaz Pastrone, el patrón de *Itala*.

Al director artístico Borgnetto le había dictado instrucciones precisas: simplificar todo lo posible el conjunto dramático, valorizando en cambio las soluciones escenográficas, haciendo especial hincapié sobre los efectos visuales y sobre la profundidad de campo. Cuando surgió, **La caída de Troya** dejó perpleja a la crítica, pero tuvo el efecto de encantar a los espectadores, atraídos por las imponentes reconstrucciones de las fortalezas y de la solemne andadura de la narración. El caballo de madera aparece delineado con su amenazante perfil, sobre una campiña que se vuelve mágica por la oscuridad del amanecer; las divinidades aparecen y desaparecen como por un sortilegio; los amores de los héroes dan además forma a un encantamiento que combina las sugestiones de la teatralidad barroca con trucos o simulaciones. Finalmente, el incendio resulta creíble, con cautos acercamientos a reproducciones a escala reducida de modelos de escenografía, que exaltan los recursos expresivos autónomos, después de años de inadecuados tratamientos del decorado.

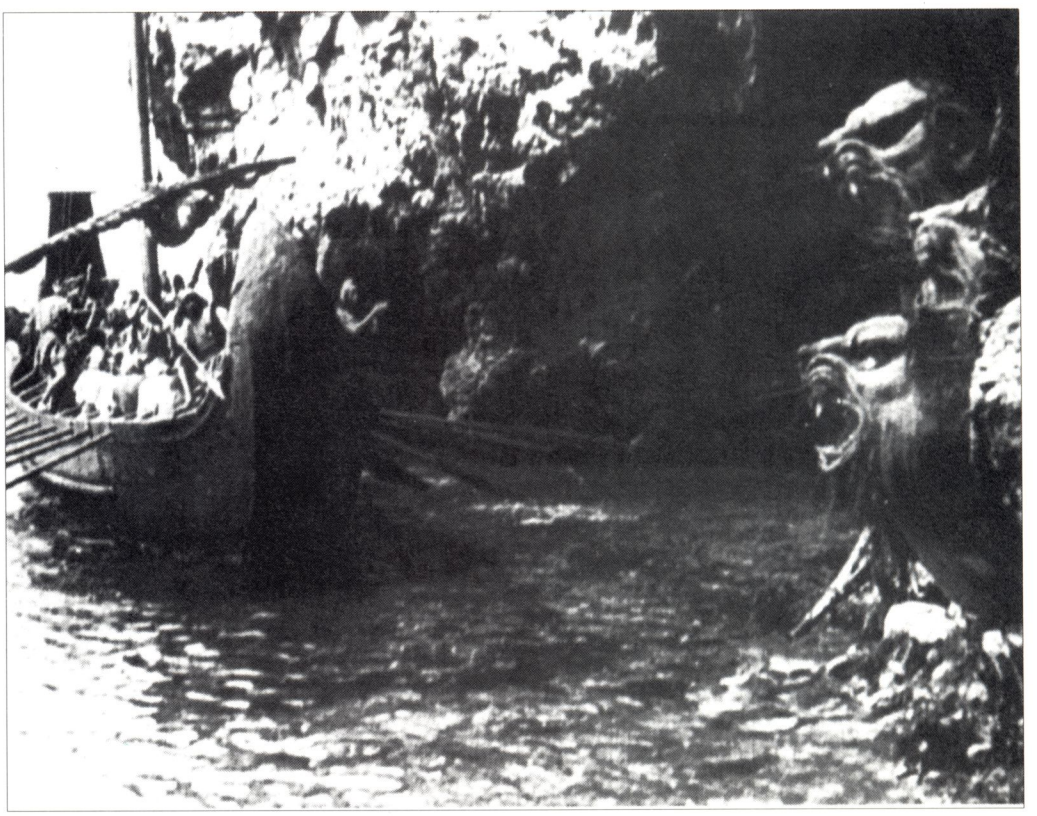
El mismo Pastrone se dará cuenta, después de la realización del film, de cuántos fueron los defectos amplificados sin piedad por quienes lo invalidaron con sus reiteradas negativas. La actuación es pobre, sintética, privada de matices. Las escenas sí se han vuelto creíbles a la mirada, pero no por esta razón el ojo olvida ciertas roturas o faltas de continuidad, que reducen una escena de violencia a un embarazoso acercamiento al ridículo, desde las comparsas que rotan sin parar alrededor del escenario -para parecer un ejército- a las columnas que saltan como bastoncillos sobre las espaldas de los soldados que huyen.

De ahora en adelante, Pastrone dedicará gran parte de sus energías al estudio de soluciones escénicas más adecuadas para resolver los lamentables inconvenientes y, al mismo tiempo, desarrollará la estructura dramática con mayor atención.

V. M.

La Odisea
(L'Odissea. Giuseppe de Liguoro, 1912)

Ficha técnica
L'Odissea. Italia, 1912. **Dirección:** Giuseppe De Liguoro. **Tema:** Del poema de Homero. **Guión:** Giuseppe De Liguoro. **Fotografía:** Carlo Montuori. **Producción:** Milano Film, Milano. **Intérprete:** Giuseppe De Liguoro.



El verdadero y propio lanzamiento del largometraje, en Italia como Dinamarca y Alemania, se produjo en los primeros meses de 1911 y en él se vieron empeñadas nuestras mayores casas de producción. Entre las primeras dispuestas a emprender y presentar en las pantallas una película que apuntara directamente a la meta de más de mil metros, fue la *Milano-Film*, con la adaptación cinematográfica del primer cántico de "La Divina Commedia", **L'Inferno**, realizada por Adolfo Padovan y Francesco Bertolini, con la colaboración de Giuseppe De Liguoro.

Animados por el gran éxito obtenido con esta película (que alcanzaba los mil trescientos metros y que había costado alrededor de cien mil liras -que ya se habían recuperado- y superada toda previsión de beneficios y de venta), los dirigentes de la casa milanesa no dudaron en poner en marcha una segunda película, basada en el poema homérico por todos conocido.

La realización se encargó al conde Giuseppe De Liguoro, quien tomó también el papel de Ulises. La *Milano-Film* no reparó en gastos y se benefició mucho de la aportación del operador Carlo Montuori (quien alrededor de cuarenta años después filmó **Ladri di Biciclette**), el cual experimentó con brillante éxito el empleo de la luz artificial, de manera que se pudo permitir realizar tomas sin preocuparse de las condiciones atmosféricas y que pudo filmar sin pensar en el alba y en el ocaso.

"Escenas espectaculares, efectos pictóricos sensacionales, virajes ejecutados a la perfección que dan a la película un realismo sorprendente, la fuerza dramática de la historia, el más grande poema épico-alegórico de todos los tiempos, la infalible ilusión de realidad de la escenografía, la excelente calidad de la fotografía, la actuación excepcional": estas son las frases que se pueden escuchar en las críticas italianas y extranjeras que acogen la película en su estreno en los círculos comerciales; con anterioridad, **L'Odissea** fue estrenada en la Exposición Internacional de la Industria y del Trabajo que se desarrolló en el Parque del Valentino en Turín en Septiembre-Octubre de 1911, y un jurado compuesto por Louis Lumière, el fotógrafo Paul Nadar y otras personalidades le concedieron un premio de dos mil liras-oro.

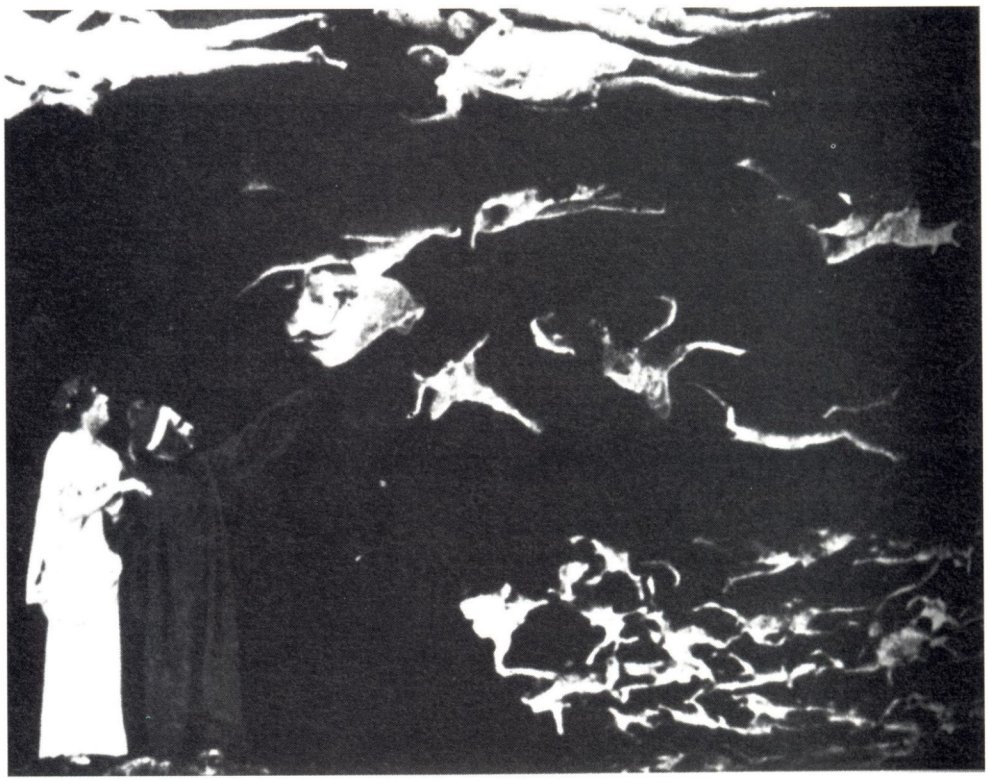
Cuando **L'Odissea** llegó a las pantallas americanas, anunciada como una *"$ 200.000 production"*, el *New York Sunday American* le dedicó dos páginas llenas de reproducciones fotográficas y de frases rimbombantes, mientras el crítico Stephen Bush en *"The Moving Picture World"*, después de haberse entretenido en exaltar las virtudes, se deja llevar a observaciones generales sobre el fenómeno de las películas italianas en U.S.A.: *"Es bastante curioso que películas como* ***L'Inferno, La Gerusalemme liberata*** *y* ***L'Odissea*** *hayan sido realizadas todas en el extranjero por productores italianos. Además, su éxito entre nosotros reivindica integralmente el derecho del cine a ser reconocido como arte. El arte es universal y juega con las limitaciones de la lengua y de la geografía. Por todo lo que sabemos, estas películas han obtenido un mayor éxito entre nosotros que en otras partes y en su propio país de origen. Es desde luego muy singular que unos productores a cinco mil millas realicen unas obras cinematográficas sobre las cuales nuestro pueblo pone el sello de su inmediata y decidida aprobación"*.

V. M.

El Infierno

(L'Inferno. Francesco Bertolini/Adolfo Padovan, 1911)

Ficha técnica
L'inferno. Italia, 1911. **Dirección:** Francesco Bertolini y Adolfo Padovan, con la colaboración de Giuseppe De Liguoro. **Argumento:** El Primer Canto de *"La Divina Comedia"*, de Dante Alighieri. **Fotografía:** Emilio Roncarolo. **Escenografía**: Sandro Properzi. **Producción:** Milano Film, Milano. **Longitud original**: Mt. 1.400 c.
Intérpretes: Salvatore Anzelmo Papa, Arturo Pirovano, Giuseppe De Liguoro, Attilio Motta.



La Sociedad *Milano Film* se constituía en 1910 sobre las cenizas de la *Saffi/Comerio*, y había heredado de ésta el proyecto y un grupo de secuencias titulado **El Infierno**.

Estas escenas habían sido presentadas en setiembre de 1909 al Concurso Cinematográfico de Milán y obtuvieron un premio. Probablemente animados por el buen éxito, los dirigentes de la recién constituída Casa milanesa, volvieron a producir el film, cuya elaboración fue larga y fatigosa, vaciando los fondos del *budget* de producción, que ascendió a 100.000 liras.

Una vez terminada la producción, que refleja el primer canto del poema dantesco, se decidió que el film, que tenía la longitud -jamás alcanzada hasta entonces- de aproximadamente 1.400 metros, debía ser proyectado íntegramente, en un único espectáculo.

Para el lanzamiento de **El Infierno**, previsto para los primeros meses de 1911, *Milano-Film* se confió a Gustavo Lombardo, el audaz distribuidor napolitano, quien elaboró una gran campaña publicitaria desde la propia realización del film, utilizando la lujosa revista *"Lux"* (de la que era propietario), publicando indiscreciones del *set*, o comentarios entusiastas de periodistas o personalidades de la cultura admitidos a algún pase privado del film.

Lombardo contactó también con los concesionarios de las distintas zonas de la península y proveyó a los cines que acogerían las primeras proyecciones de marzo de 1911, desde octubre del año anterior, de *affiches* enormes y fotos en tricromía de las escenas más emocionantes del film.

Esta excepcional promoción del primer largometraje italiano corrió el riesgo de transformarse en una colosal inversión en el vacío, cuando una pequeña casa cinematográfica de Velletri, la *Helios*, después de haber realizado de prisa, con furia y en la más absoluta clandestinidad un **Infierno** de 400 metros, lanzó el film en enero de 1911, beneficiándose su mísera falsificación del lanzamiento publicitario de Lombardo.

Pero cuando dos meses después el verdadero **Infierno** de *Milano-Film* aparece en los más prestigiosos teatros italianos, bajo los auspicios de la *Sociedad Dante Alighieri*, el interés por esta primera excepcional prueba de la cinematografía italiana se extendió con rapidez, desde las salas cinematográficas a todos los periódicos que dedicaron páginas y páginas al suceso, recogieron entrevistas de los cineastas y declaraciones, casi todas entusiastas, de las mayores personalidades de la cultura de la época.

El éxito de **El Infierno** alcanzó dimensiones internacionales: en Francia, Lombardo organizó una *"ante-premier"* en la Sala Fenet para *"le tout Paris"*; en Londres, el film permaneció dieciocho semanas en el Teatro Lux, y se hicieron también proyecciones matutinas para grupos escolares; en Nueva York, el lanzamiento del film coincide con la publicación de *"La Divina Comedia"* en inglés.

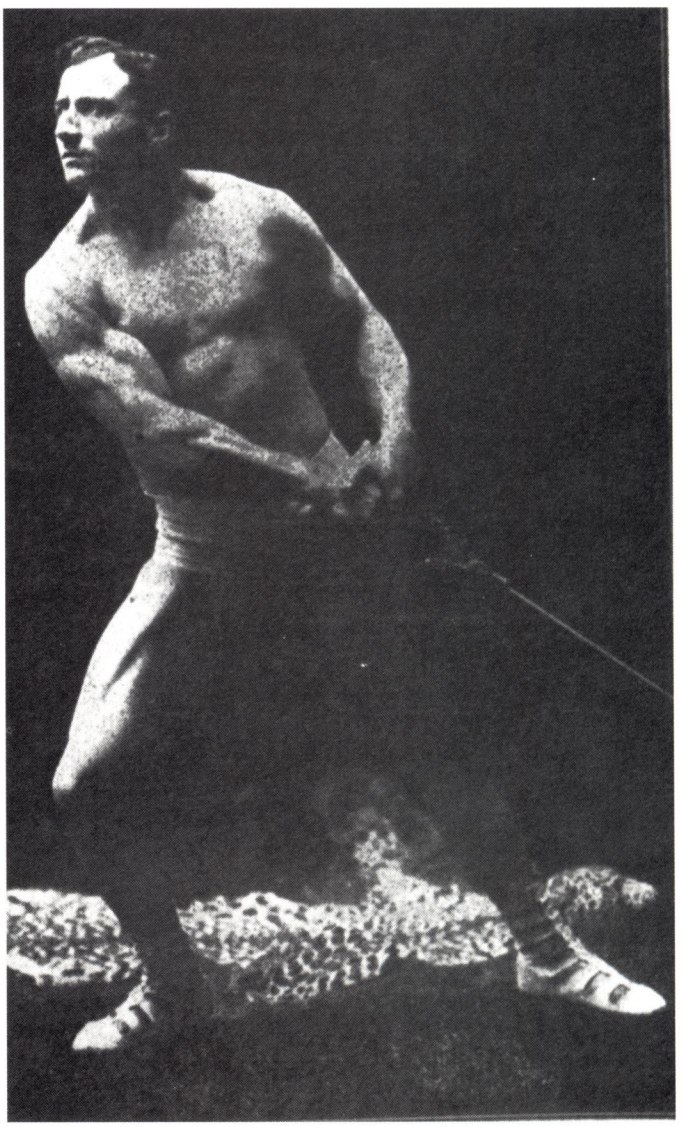
Originariamente dividido en tres partes y cincuenta y cuatro escenas, **El Infierno** vuelve a proponer e ilustra sobre la pantalla los momentos y los personajes más notables del poema de Alighieri, siguiendo al pie de la letra el esquema del canto, desde la desaparición en la *"Selva Oscura"* hasta la salida del infierno, y representa un compendio de los mejores momentos (desde el punto de vista técnico y estilístico) alcanzados por el cine en aquel primer período de su desarrollo, señalado hasta entonces por el cortometraje.

La empresa, extraordinaria para la época, correspondía y concretizaba la ambición de los dirigentes de la *Milano Film*, los cuales habían asumido las riendas de la productora milanesa, explícitamente mirando a la realización de films "artísticos", es decir inspirados en argumentos "nobles", en modelos culturales altos, susceptibles de interesar también a aquellas élites de la cultura y de la política que, hasta entonces, habían despreciado el cine, diversión popular y, por lo tanto, "vulgar".

V. M.

Espartaco
(Spartaco, Enrico Vidali, 1913)

Spartaco. Italia, 1913. **Dirección**: Enrico Vidali. **Argumento:** Renzo Chiosso. **Fotografía:** Raimundo Scotti. **Escenografía:** Domenico Gaido. **Producción:** Pasquali Film, Torino.
Intérpretes: Mario Guaita "Ausonia", Cristina Ruspoli, María Gandini, Alberto Capozzi, Luigi Mele.



Mario Guaita, "Ausonia", actor que dio vida al primer ***Espartaco****.*

¿Podía una figura mítica como la del gladiador de Tracia, el libre Spartaco, campeón de la libertad, quedar excluída de una versión cinematográfica? Ni imaginarlo siquiera. Y fue por esto que Ernesto María Pasquali, emprendedor pionero del cine turinés, decidió llevar a la pantalla las vicisitudes -*"muy noveladas"*, observó un crítico quisquilloso (¿pero no es así también para la película de Kubrick?)- del ex-mercenario del ejército romano, símbolo del espíritu de lucha y de la liberación de los esclavos. El papel del protagonista se confió a un rostro nuevo en la pantalla: se llamaba Mario Guaita y había nacido en Milán en 1881; abandonados, tras la inscripción en la Universidad, los estudios de medicina, este atlético joven había constituído, con otros dos actores de variedad, el *Trio Ausonia*, especializándose en figuraciones plásticas y reproducciones vivientes de cuadros célebres, un número de atracción muy seguido por el público en los primeros años del siglo.

"Tranquilo, lento en el gesto, rosáseo, fresco, sonriente" -así lo recuerda un guionista-, Mario Guaita, *"gladiador del primer Novecientos"*, como gustaba presentarse en los escenarios, era el intérprete ideal para Spartaco y el papel le fue como anillo al dedo.

Enrico Vidali llenó la película de imponentes escenas de masas y utilizó al mejor pintor, Domenico Gaido, excelente figurinista de la revista de moda *La Donna*, para diseñar unas estilizadas escenografías.

Aunque algunas críticas fueron tibias, destacando que las vicisitudes no tenían la dignidad de un relato clásico y se recurría demasiado a menudo a escenas de acción -consideradas entonces por los críticos como *"prácticas bajas"*-, el público italiano se apresuró a asistir en masa a la proyección de la película, que tuvo larga vida en las pantallas de la península, tanto que todavía en los años veinte se proyectaba.

Igualmente entusiastas fueron las acogidas en el extranjero, donde estas espectaculares producciones realizadas con exteriores naturales, piezas arquitectónicas reales y trajes suntuosos, hacían indudablemente buen juego con vicisitudes análogas, especialmente si estaban producidas en los Estados Unidos, donde las reconstruían someramente en estudio.

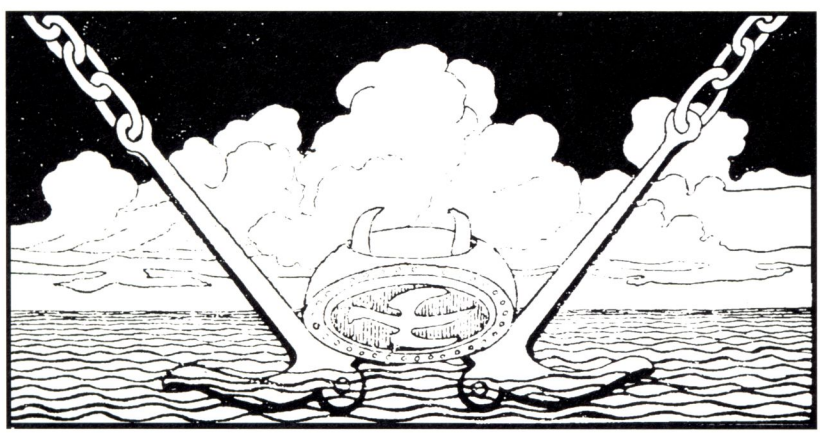
Pero, volviendo a Ausonia -fue con este nombre con el que Mario Guaita interpretó todas las otras películas de su carrera, así felizmente iniciada con Spartaco- merece la pena citar algunas palabras de la crítica, para darse cuenta de su éxito después de que la película hubiese iniciado su triunfal gira también en el país danubiano, con el mismo Mario Guaita acompañándola y promoviéndola:

"Cuando Ausonia está vestido con ropa civil, moderna, no muestra para nada la potente musculatura que posee. Pero cuando se desnuda tiene un tórax espléndido, bello, armónico y atlético".

"Ausonia tiene el más bello cuerpo del mundo: ha obtenido meritoriamente el primer premio de belleza masculina en la Academia de las Bellas Artes de París. Escultores italianos y franceses han esculpido, sobre su modelo, estatuas de Apolo y de gladiadores".

"¿Pero quiénes son Psilander y compañía en comparación a Ausonia? El es el único en su género, él 'non plus ultra' en belleza plàstica y clasicismo de facciones. Ausonia sobrepasa también al renombrado atleta Eugene Sandow".

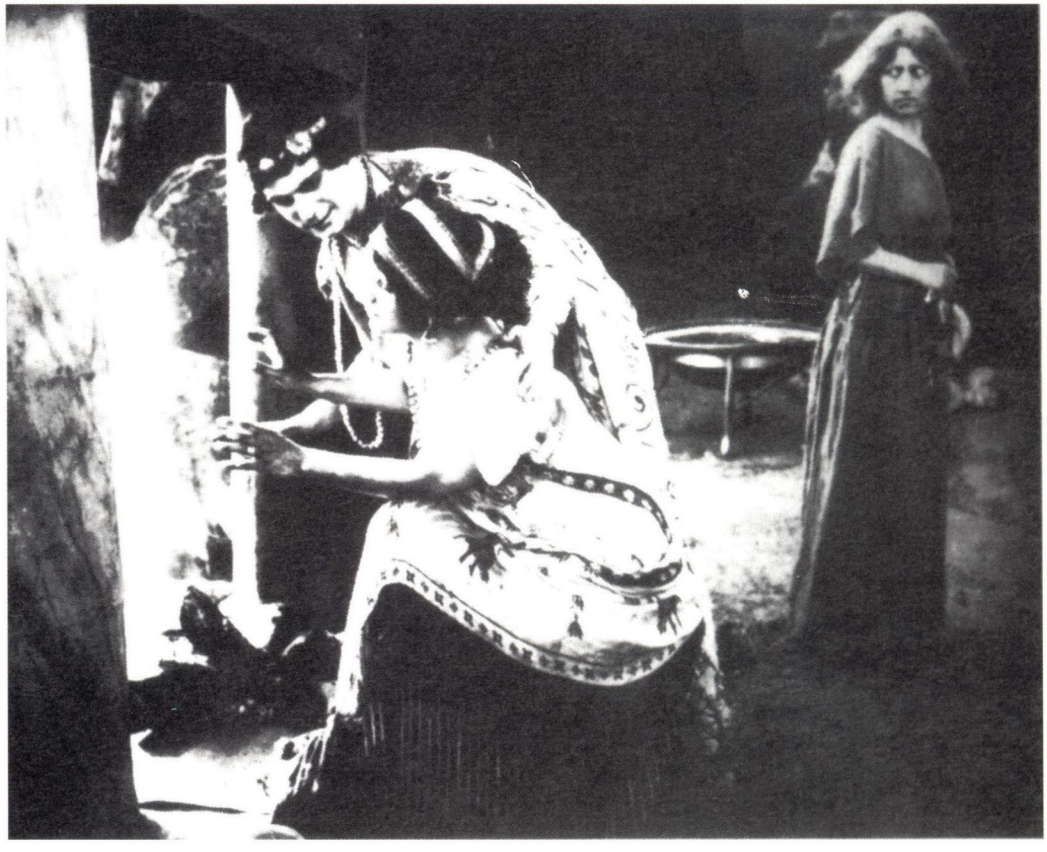
V. M.



Los últimos días de Pompeya

(Gli ultimi giorni di Pompei. Eleuterio Rodolfi, 1913)

Ficha técnica
Dirección: Eleuterio Rodolfi. **Argumento:** De la novela de Edward Bulwer Lytton. **Guión:** Arrigo Frusta. **Fotografía:** Giovanni Vitrotti. **Coreografía** (especialmente para la película): Mª C. Graziani-Walter. **Duración original:** mt. 1.600 c. **Producción:** Ambrosio-Film, Turín. **Intérpretes:** Fernanda Negri-Pouget, Eugenia Fiorio-Tettoni, Ubaldo Stefani, Cesare Gani-Carini, Antonio Grisanti, Vitale De Stefano



Han pasado sólo cinco años desde que la *Ambrosio* llevó a la pantalla la popular novela de Bulwer Lytton: quizás muy pocos para planificar una reproducción. Pero en este espacio de tiempo, el cine ha vivido una evolución igual, si no superior, a la que veinte años después conocerá con la introducción del sonoro. El cine en 1913 ha cumplido dieciocho años y ya es mayor de edad; disminuyen continuamente las películas de una o dos bobinas. El largometraje se ha consolidado como el *standard* oficial de producción y el relato cinematográfico ya no es un conjunto de pequeños cuadros con leyendas que explican. Su lenguaje se ha articulado, las leyendas han pasado de ser explicativas a diálogos, los actores se benefician de los primeros planos y las casas los indican con nombre y apellido en los títulos de crédito; está por nacer el divismo, porque los espectadores, mayormente atraídos por las historias que les vienen relatadas, se identifican con los héroes y las heroínas de la pantalla, que crean en ellos unos modelos de conducta a imitar.

Por lo tanto, ya es hora de volver a hacer, esta vez con una duración que en los boletines publicitarios se indica exageradamente en tres mil metros, y que en realidad es poco más de la mitad (o sea, una duración considerable), la dolorosa historia de los pompeyanos alcanzados por la ira del volcán, castigador de sus pecados.

El Director Artístico de este "Pompeya-bis" es Eleuterio Rodolfi, quien en la *Ambrosio* es un verdadero *factotum*; normalmente es el actor brillante junto a Gigetta Morano, pero en esta ocasión se convierte también en el director de la película más comprometida de la casa.

En cuanto se difunde la noticia de que Ambrosio está realizando la película, también la competencia, *Pasquali* de Turín, empieza a realizar una **Los últimos días de Pompeya** suya. Pero no vale; se anuncia una tercera, a cargo de la recién nacida *Gloria Film*, también ésta turinesa, a la que después, sabiamente, renuncia.

La *Pasquali*, que ha iniciado su película después de la de *Ambrosio*, reduce sus tiempos de elaboración, y en sólo ventiocho días completa las tomas.

Las dos películas salen contemporáneamente en Agosto de 1913 y las dos cosechan favorables acogidas en Italia y en el extranjero. Pero es obvio que entre las dos casas el *affaire* sólo puede terminar en una disputa judicial. La *Ambrosio* acusa a la *Pasquali* de haber utilizado para su película un título específico, ya asumido por la propia *Ambrosio* para una película artística de fabricación propia.

La infracción lamentada por Ambrosio se refiere a la sola reproducción abusiva del título y no a la imitación de la obra, cuyos derechos habían sido, desde hacía mucho, hechos de dominio público.

El juicio, que duró mucho tiempo, con la intervención de expertos de renombrada fama, fue uno de los primeros en Italia que se refería a una obra cinematográfica y su tutela.

Habiendo la *Pasquali*, mientras tanto, modificado el título de su película en **Ione, o gli ultimi giorni di Pompei**, el juez se las arregló con mucha facilidad, decidiendo que la coincidencia de títulos no constituía delito e invitó a la Sociedad *Ambrosio* a emprender otra acción legal, por lo civil, de resarcimiento de daños por competencia desleal.

No sabemos cómo concluyó la disputa. Lo cierto es que la gran propaganda dada al litigio favoreció tanto a la *Ambrosio* como a la *Pasquali*. Y no fueron éstos los últimos **Ultimos días de Pompeya**. Otros, muchos otros, aparecerían en los años sucesivos.

V. M.

Maciste

(Maciste. Vincenzo Denizot, 1915)

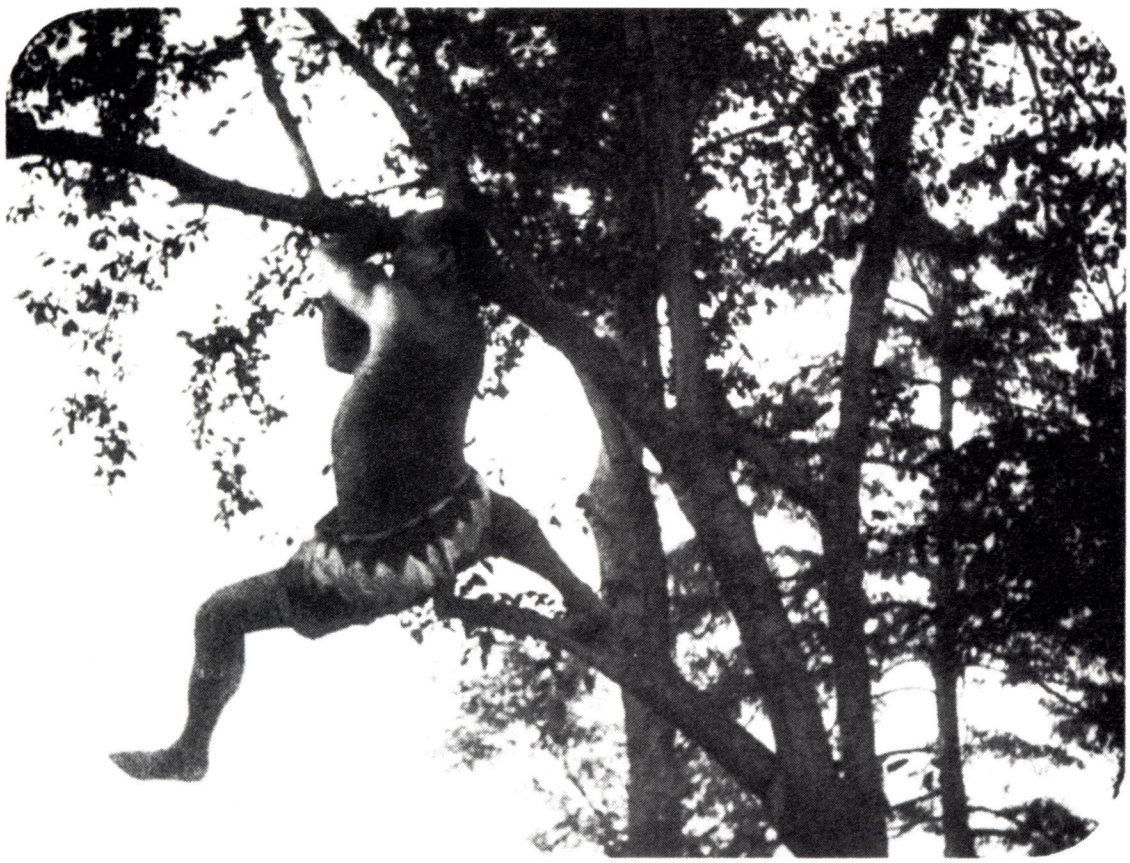
Ficha técnica
Maciste. Italia, 1915. **Dirección:** Vincenzo Denizot, Luigi Romano Borgnetto. **Supervisión:** Giovanni Pastrone. **Fotografía:** Augusto Battagliotti, Giovanni Tomatis. **Producción:** Itala-Film, Turín. **Duración original:** mt. 2.010.
Intérpretes: Bartolomeo Pagano, Leone Papa, Amelia Chellini, Clementina Gay, Didaco Chellini.

Bartolomeo Pagano en ***Maciste Imperatore****, de Guido Brignone (1924)*

Es verdad que el nombre de Bartolomeo Pagano no nos dice hoy nada: sin embargo, todos conocemos el de Maciste, el legendario *"libertador del valiente país de los Marsi"* (hoy en día Abruzzo), como lo definió Gabriele D'Annunzio al crear los personajes de **Cabiria** (1914).

La película en la cual Giovanni Pastrone, con el seudónimo de Piero Fosco, *"vigila la ejecución"*, es una de las que han marcado la pauta en la historia del espectáculo cinematográfico: por la grandiosidad de la puesta en escena, por la cuidada realización, por las innovaciones técnicas y el uso de los efectos especiales, debidos al genial Segundo de Chomón, por la nobleza de las leyendas y también -¿y quién podría negarlo?- por el personaje del *"gigante bueno"*, que entusiasmó a los espectadores y fue aclamado "divo" de la noche a la mañana.

¿Quién era entonces Bartolomeo Pagano? Un señor de treinta y seis años que había trabajado siempre en el puerto de Génova, su ciudad natal. Había empezado haciendo de descargador, y con su poderoso físico manejaba las cajas como pajitas; luego, con los años, había subido de grado y se había convertido en jefe-expedidor. Pero aunque sus nuevas funciones no lo preveían, cuando se daba el caso, por el excesivo peso de algún saco o por incitar a algún "pelandrón", hacía él el trabajo. Su complexión física era desproporcionada, pero armónica. Y cuando se decidió erigir en el puerto de Génova una estatua al trabajador de los muelles, Pagano fue elegido como modelo.



La primera aparición del personaje de Maciste fue en el film de G. Pastrone ***Cabiria*** *(1913-14)*

Fue así como Domenico Gambino y Luigi Romano Borgnetto, dos fieles colaboradores de Pastrone, lo encontraron, enviados a la búsqueda de un coloso que pudiera interpretar el personaje de Maciste, para el cual habían realizado un concurso, sin mucho éxito.

Gambino y Borgnetto invitaron enseguida a Pagano a ir a Turín para hacer una prueba: éste dudó, luego se habló de dinero, y al fin aceptó. El resto es historia del cine: Pagano se convirtió en Maciste.

El propio Pastrone, que no esperaba una afirmación tan clamorosa del personaje, tanto que, apenas terminadas las tomas de **Cabiria**, había confiado a Pagano a André Deed (Cretinetti) para un pequeño papel de policía corpulento y chapucero en **Cretinetti e gli stivalli del brasiliano** (1915). Pastrone se sentó enseguida a la mesa e inventó una historia en la que una rica muchacha, maltratada por un pérfido tutor que quiere quitarle el patrimonio, yendo al cine a ver **Cabiria**, con Maciste en acción, entiende que sólo el gigante de la película podrá libertarla de la trampa: así que va a buscarle a la *Itala*, y el buen coloso, vestido de rectificador, no duda en convertirse en el ángel custodio de la desventurada muchacha y en poner, a su manera, todas las cosas en su sitio. La película, titulada **Maciste**, será la primera de una larga serie que encontrará, cada vez más, el favor del público y la benevolencia de la crítica, al empezar con **Maciste alpino** (1916), donde, aunque con grotescas exageraciones de tortas y patadas en el trasero, nuestro héroe consigue casi vencer la guerra.

En breve, la popularidad del personaje se extiende también a otros países: en Francia, Louis Delluc definió a Maciste como el *"Guitry del bíceps"*; en Méjico, el mayor éxito de 1917 es una película local, donde el campeón de lucha libre Ugartechea volvía a tomar el personaje literalmente, en una película titulada **Maciste turista**. El hércules alemán Michael Bohnen fue apodado "Maciste" y así se quedó.

Pagano duró en la pantalla quince años y se retiró, en el verano de 1928, a la Villa Maciste, que se había hecho construir en Sant'Ilari, Liguria. Una serie de malos años le estropearon el físico, una paratifoidea lo redujo a una delgadez alucinante, la artritis lo ató a una silla de ruedas. Quizá no fue jamás un actor, en el sentido común de esta palabra, sino, como afirmaba un biografo suyo, *"la personificación viviente de un héroe mítico"*.

Cuando murió, en 1947, era el señor Bartolomeo Pagano, que había concluído su existencia terrena: Maciste, sin embargo, ha quedado en el recuerdo y en el lenguaje de todos los días como el sinónimo de la fuerza y del coraje.

V. M.

Mesalina
(Messalina. Enrico Guazzoni, 1923)

Ficha técnica
Messalina. Italia, 1923. **Dirección:** Enrico Guazzoni. **Argumento y Guión:** Enrico Guazzoni. **Escenografía:** Guido Del Monaco. **Fotografía:** Alfredo Lenci, Victor Armenise. **Producción:** Guazzoni-Film, Roma. **Duración original:** mt. 3.373.
Intérpretes: Rina de Liguoro, Gino Talamo, Gianna Terribili-Gonzales, Lucia Zanussi, Gildo Bocci, Bruto Castellani, Aristide Garbini, Alfonso Trouché, Calisto Bertramo, Mario Cusmich.

Enrico Guazzoni (1876-1949) puede ser considerado un auténtico pionero del cine italiano. En 1905 entra en la *"Manufactura para películas cinematográficas Alberini y Santoni"* de Roma (que el año siguiente se convierte en la *Cines*), en calidad de escenógrafo y diseñador de patentes y de telones de foro. En breve, pasa a la actividad de director artístico, alcanzando prestigio y fama internacional a principios de los años diez, firmando algunas películas *"in costume"* de relevante compromiso productivo: **Agrippina** (1909), **La esposa del Nilo** (1910), **La Jerusalén liberada** (1912) y sobre todo **Quo Vadis?** (1913), el primer largometraje italiano en el sentido moderno del término, que obtuvo gran éxito en todo el mundo y fue el prototipo en el que se inspiraron, en la estructura narrativa y también en algunos personajes típicos, casi todas las películas históricas italianas del período mudo.

A estas obras, Guazzoni hizo seguir algunas películas del género: **Marco Antonio y Cleopatra** (1918), **Caio Julio César** (1914), **Fabiola** (1917), una segunda versión de la **Jerusalén liberada** (1918), **El saco de Roma** (1920), permaneciendo fiel en los posteriores años veinte a su especialidad, cuando fundó una casa propia de producción, sin volver a encontrar, sin embargo, la frescura y la calidad de las películas de sus inicios.

Mesalina es un proyecto suyo antiguo, un sueño guardado en el cajón alrededor de diez años y que logra realizar en uno de los peores momentos del cine italiano: son los años en que la mayor parte de los actores, directores, técnicos, a causa de la profunda crisis en la que se debate la cinematografía nacional han emigrado a Alemania en busca de trabajo. Las estructuras productivas están al límite, mientras los cines están siempre copados por las películas americanas, introducidas por verdaderos conquistadores.

Y, sin embargo, tozudamente, Guazzoni logra encontrar, aunque sea a plazos, los capitales para llevar adelante su proyecto. **Mesalina** se resiente de esta elaboración a intervalos, muchas veces interrumpida y vuelta a empezar en los episodios más sobresalientes, escogidos para ilustrar la vida de la disoluta emperatriz romana -el asesinato de Calígula, la subida al trono de Claudio, el episodio de la sacerdotisa Mirit, los varios amores de la protagonista con Marco, Silio y por fin con el auriga Ennio-, que aparecen desligados y fragmentados, mientras a menudo, la misma figura de Mesalina pasa a segundo lugar.

A todo esto hay que añadir la pesada intervención de la censura, la cual corta sin piedad las escenas particularmente osadas las cuales estaban astutamente diseminadas en la película y que eran la prerrogativa de la actriz Rina De Liguoro, la diva que en los años veinte había recogido la herencia de las Bertini, de las Borelli y de las Menichelli, todas retiradas del cine a consecuencia de sus matrimonios con condes y barones.

A despecho de la realización caótica, de la interpretación melodramática, de la redundancia de episodios desconectados, de los cortes de Madama Anastasia, **Mesalina**, que en su patria obtuvo un éxito modesto, logró, sin embargo, imponerse en el extranjero: por ejemplo, en los difíciles países de lengua anglosajona, donde fue presentada como **La caída de una emperatriz**, o en la Unión Soviética, única película italiana importada en los años veinte. Y abrió a la Condesa De Liguoro el camino a una carrera internacional. Además de varias películas realizadas en su patria, la actriz apareció en producciones francesas, alemanas, y austríacas, para concluír su aventura cinematográfica en Hollywood, bastante míseramente, en las versiones españolas de las películas de Laurel y Hardy.

Cuarenta años después de **Mesalina** se acordará de ella Luchino Visconti para ofrecerle, poco antes de su muerte, una breve pero incisiva "silueta" en **El Gatopardo** (1963).

V. M.

Maciste alpino

(*Maciste alpino. Luigi Maggi/Luigi Romano Borgnetto, 1916*)

Ficha técnica
Maciste alpino. Italia, 1916. **Dirección:** Luigi Maggi y Luigi Romano Borgnetto. **Guión y supervisión:** Giovanni Pastrone. **Fotografía:** Giovanni Tomatis, Carlo Franzoni, Augusto Battagliotti. **Efectos especiales:** Segundo de Chomón.
Intérpretes: Bartolomeo Pagano, Enrico Genelli, Valentina Frascaroli, Pido Schirron, Marussia Allesti, Evangelina Vitagliani y Felice Minotti.

El personaje de Maciste no sabía, cuando nació, la popularidad que adquiriría en el cine italiano. Creado por Pastrone como personaje secundario para su **Cabiria**, ya en esta misma película atrajo hacía sí toda la atención en las múltiples secuencias de acción, en las que sus músculos llenaban la pantalla. Para el papel, Pastrone eligió a Bartolomeo Pagano, un casi analfabeto descargador del puerto de Génova. Pagano no necesitaba actuar. Le bastaba con plantarse frente a la cámara y liarse a mamporros. Entonces, los ojos de todos los espectadores se clavaban en su formidable anatomía y las bocas se entreabrían de asombro.

Desde entonces, hasta 1926, Pagano interpreta a Maciste en veintitrés películas. De la jaula de los leones a los Alpes, convertido en atleta, medium, sonámbulo o príncipe aventurero, enamorado, de vacaciones o salvado de las aguas, enfrentándose incluso al propio Maciste, el personaje de Pagano se convierte en uno de los más sólidos mitos del cine italiano. Tras él, el personaje pasa al olvido para ser recuperado en los años sesenta, aunque con mucha menos garra, bajo la piel de actores como Gordon Scott o Steve Reves. De entre tantos "macistes" como interpretó Pagano es **Maciste alpino** (1916) uno de los más atípicos. Si el humor siempre estaba presente en estas películas, **Maciste alpino** contiene además una buena dosis

de ironía, no sólo hacia el personaje, sino también hacía el género épico que en la época llenaba las salas italianas. Desde la liberación por Maciste de sus compañeros prisioneros de los soldados austríacos, a los que deja materialmente colgados, hasta el asalto final para rescatar del castillo del conde de Patrolungo a éste y a su hija, goloso objetivo ésta del apetito de un par de ebrios oficiales, las peleas contienen innumerables gags, que se acercan incluso al vodevil en los momentos finales de la liberación de Giulietta, con puertas que se abren y cierran, disputas por la chica, personajes que se esconden...

Supervisada por Pastrone (al que incluso algunas fuentes citan como realizador), la película está dirigida por Luigi Maggi y Luigi Romano Borgnetto. Maggi, responsable del primer gran éxito del cine colosalista italiano (**Los últimos días de Pompeya**, 1908), domina con la misma habilidad los momentos de humor rodados en estudio y las secuencias de exteriores, entre las que destacan las escaladas de las paredes alpinas, rodadas en tono documental. Es entre estas secuencias en las que se insertan los trucajes realizados por Chomón, que muestran a los soldados italianos pasando de un pico a otro, avanzando por largas cuerdas abiertas al vacío. Chomón utilizó uno de sus inventos consistente en sobreimpresionar al paisaje fotografías recortadas y animadas. El efecto es uno de los momentos cumbre de la película.

De inmediato éxito popular, la película generó un agrio debate entre los que la veían como una película de exaltación patriótica y aquellos que la acusaban de ironizar acerca del patriotismo en un momento tan delicado, llegando incluso a pedir su prohibición. Vista hoy, da la impresión de que los segundos estaban más cerca de la realidad, pero no será a nosotros a quienes moleste esa cierta ironía antimilitarista. No parece, sin embargo, que esa ironía fuese captada en su tiempo. En la prensa italiana de la época podía leerse: *"Este film puede ser considerado como una novedad del género. Es un bello drama, un destacado film de guerra y un bonito romance de amor"*.

Es, evidentemente, el final feliz de esa historia de amor el que cierra la película. Los dos enamorados se abrazan y besuquean, encaramado cada uno a uno de los sólidos hombros del forzudo Maciste.

J. A.

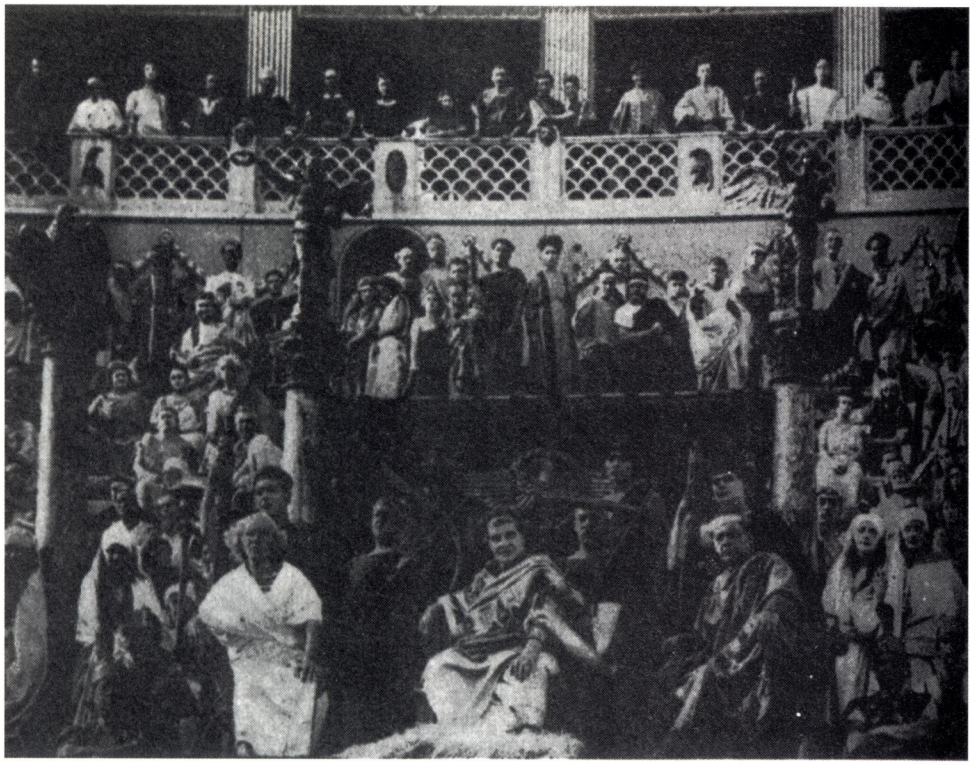
Quo Vadis?
(Quo Vadis?. Enrico Guazzoni, 1912)

Ficha técnica
Quo Vadis?. Italia, 1912. **Dirección:** Enrico Guazzoni. **Argumento:** De la novela de Henryk Sienkiewicz. **Guión:** Enrico Guazzoni. **Fotografía:** Alfredo Lenci. **Escenografía:** Camillo Innocenti. **Duración original:** mt. 2.250. **Producción:** Cines, Roma.
Intérpretes: Amleto Novelli, Lea Giunchi, Gustavo Serena, Carlo Cattaneo, Bruto Castellani, Amelia Cattaneo, Augusto Mastripietri, Ignazio Lupi, Cesare Moltini, Olga Brandini, Leo Orlandini.

En el inicio de 1912, la *Cines* encarga la realización a Enrico Guazzoni del **Quo Vadis?**. La sociedad romana ha adquirido los derechos para realizar una película de la afortunada novela del polaco Henryk Sienkiewicz, a un precio de vértigo. Otro vértigo igual le vendrá a la *Unión Cinematográfica Italiana*, una docena de años después, cuando se aventure en una nueva versión, la que tiene a Emil Jannings en el papel de Nerón.

Si los herederos de Sienkiewicz han pretendido una cifra astronómica, y la *Cines* ha pagado sin parpadear, la película deberá ser una superproducción, un coloso de los que deberán dejar literalmente maravilladas las plateas cinematográficas, hasta ahora acostumbradas a ver novelas o trabajos teatrales condensados en una o dos bobinas.

Por lo tanto, carta blanca a Guazzoni. En el hipódromo de las carreras de los Parioli en Roma, prepara la vasta arena donde se desarrollarán los juegos gladiadores; en otras zonas de la ciudad, que hoy son un hormiguero de palacios, monta la fachada del Senado, levanta templos paganos y otras construcciones de la época.



En cuanto a los actores se refiere, no hay preocupaciones: tiene a Amleto Novelli en el papel de Vinicio, Lea Giunchi en el de Licia, Gustavo Serena, que será un apropiadísimo "Petronio arbiter", y luego Cattaneo como Nerón, Lupi, Mastripietri, etc.: los mejores que ofrece la cinematografía romana. Para el papel de Ursus elige a Bruto Castellani, actor que representa varios papeles, grande y gordo, quien ya había aparecido en otras películas precedentes, con el *"físico del papel"*.

Cuando, por fin, al principio de 1913, la película aparece en las salas cinematográficas de toda Italia -utilizando para los estrenos los teatros de ópera de las mayores ciudades- es un triunfo. **Quo Vadis?** es para la época una auténtica novedad, un espectáculo completo: el relato es inatacable, motivos religiosos, orgías en los comedores, los cristianos dirigiéndose a la masacre en el Coliseo, las luchas entre los gladiadores, las palabras divinas, el castigo final, la purificación...

Todo realizado con una amplitud de medios, un sentido del espectáculo y un cuidado de reconstrucción que hizo exclamar admirado al crítico del berlinés *"Die Licht Bildbühne"*: *"Ningún otro sabría llevar puesta la túnica como los actores italianos"*. **Quo Vadis?**, casi contemporáneamente con los estrenos italianos, pasó todas las fronteras -había sido vendido con anterioridad sin haber sido visto, en absoluto, en todo el mundo-, encantando y entusiasmando públicos europeos, rusos y americanos.

Serias publicaciones como *"Motography"* o *"The Motion Picture World"*, pero también periódicos cotidianos de todos los países, dedicaron al acontecimiento páginas y páginas sin ahorro de hipérboles. En los Estados Unidos, la película salió en Abril de 1913, siendo el primer largometraje presentado en un teatro de Broadway, el Astor, al exagerado precio de un dólar y medio la butaca.

"Los productores americanos -escribió el "New York Telegraph" al día siguiente del estreno- *aprenderán una cosa de esta película, si quieren sacar partido de esta experiencia. No es necesario tener a todos los actores en la línea de diez pies. En* ***Quo Vadis?*** *hay una mayor perspectiva obtenida con la cámara emplazada más lejos respecto de los actores y la acción contribuye en un cincuenta por cien del valor espectacular de la producción"*.

En Londres, la película fue proyectada en el *Albert Hall*, con la presencia de Jorge V y de la Reina, quienes quisieron felicitar al director y a los actores. Uno de los más festejados fue el propio Castellani, a quien sus Majestades se dirigieron a él llamándole "Ursus" y expresándole su simpatía.

V. M.

Maciste en el Infierno
(Maciste all'inferno. Guido Brignone, 1926)

Ficha técnica
Maciste all'inferno. Italia, 1926. **Dirección:** Guido Brignone . **Argumento:** *"Fantasio"* (Riccardo Artuffo). **Fotografía:** Massimo Terzano, Ubaldo Arata. **Escenografía:** Giulio Lombardozzi. **Efectos especiales**: Segundo de Chomón. **Duración original:** mt. 2.475. **Producción:** F.E.R.T.-Pittaluga, Torino.
Intérpretes: Bartolomeo Pagano, Elena Sangro, Pauline Polaire, Franz Sala, Lucia Zanussi, Umberto Guarracino, Mario Sajo, Domenico Serra, Felice Minotti, Andrea Miano.

Cuando Stefano Pittaluga decide, a principios del año 1925, poner en marcha **Maciste en el Infierno**, nuestro héroe está atravesando un momento de cansancio. Hace más de diez años que lo hacen girar siempre alrededor del mismo argumento, cambiándole sólo de vestido: ha sido alpino, medium, atleta, policía en vacaciones, justiciero, africano, humanitario, se ha salvado de las aguas, ha luchado contra la muerte, ha salvado a la hija del rey de la plata y en el último film ha sido emperador.

Maciste en el infierno, al contrario, trata de un sujeto completamente diferente, obra de un escritor de cierta inspiración artística que se llama Ricardo Artuffo, pero que usa un acertado seudónimo: *"Fantasio"*. Y el film resulta una auténtica fantasía diabólica, una mezcla de lo grotesco y lo sentimental, de lo cómico y de lo extraordinario, donde se logran fundir experiencias lejanas como las de Méliès y contemporáneas como las de **Metrópolis** (dando paso a la explosión absolutamente banal de obras con escaso valor y fácil efecto que llegarían en los primeros años treinta), en un gozoso "pastiche" de expresionismo y banalidad, sensualidad mediterránea y gótico luciferino.

En esta historia, la lucha del Mal contra el Bien (con obvia victoria final de este último) se complica con elementos sobrenaturales; la evocación una vez más del mundo infernal está hecha según la clásica tradición dantesca vista en las ilustraciones de Gustavo Doré. Guido Brignone, director de categoría no excelsa, aparece aquí en estado de gracia: para crear el reino de las tiniebras, confía en la habilidad de aquel mago de los trucos que es Segundo de Chomón, el cual reproduce en las escenografías del bravo Lombardozzi construcciones monumentales, antros aterradores, fosas profundas, cuadros de una belleza "infernal", rojizos de llamas y densos de sombras, cavernas humosas y grupos de diablos cornudos.

En este ambiente de *"akelarre"* mágico y místico, donde impera un Barbariccia cubierto de humo y niebla, un Plutón que recuerda el Comefuegos de Pinocho, excitadas diablesas, a las que prestan su turbadora desnudez seductoras actrices como Elena Sangro y Lucía Zanussi, brincantes súbditos del *Imperio de los Inferos* (1), Maciste aparece, sin embargo, como el más desprotegido, fuera de lugar, un coloso impotente, frente a este fresco caótico que parece animarse como un grabado medieval.

Por primera vez lo vemos en serias dificultades. Esta vez es la película quien las tiene, no él. Y eso no nos disgusta.

Por la historia, **Maciste en el Infierno**, por sus escenas osadas, encontró obstáculos con la censura, que impuso el corte de varias secuencias. Pero esto sucedió después de que el film había sido visto, antes de ser expuesto a la censura, en el ámbito de la Feria de Milán, dotado de un certificado especial *"sin impedimento"*, por millares de espectadores, y donde ganó un premio.

Sobre el film hay también un insólito testimonio: he aquí como nos habla del mismo Federico Fellini: *"Uno de mis primeros recuerdos es* ***Maciste en el Infierno****. Me parece que es absolutamente mi primer recuerdo. Era muy pequeño. Estaba en brazos de mi padre, que estaba de pie (el cine estaba repleto); por lo tanto debía tener un peso soportable, no tendría más de seis o siete años.*

Era el Cine Fulgor, no era el mejor de Rimini; como los primeros cines, tenía todavía el cobertizo o carpa del Luna Park (2). La riada de gente, los aullidos, el llamarse a gritos, el aire siempre amenazante, al menos para un niño; y después la oscuridad, el humo, aquel estar en pie como en la iglesia, como en la estación, aquellas esperas siempre un poco inquietantes, quizás como las partidas que no deseamos.

Aquel pequeño cine lo he contado en muchos films míos: me parece que se pagaban nueve monedas, precisamente bajo la pantalla, donde había algunos bancos ocupados inmediatamente por un gentío desordenado que se empujaba y se pegaba; después estaban los "distinguidos", que pagaban una lira.

He aquí mi primer film, en brazos de mi padre, con los ojos ardiendo un poco, porque cada tanto, para atenuar los efectos del humo de los cigarrillos, la máscara expandía en el aire, con aquella maquinilla con la que se daba flit *a las moscas, un perfume agrio y dulzón a la vez. Recuerdo este saloncito oscuro, lleno de humo, con este olor penetrante y sobre la pantalla amarillenta, un hombretón con una piel de cabra que le ceñía el cuerpo, muy potente de hombros -mucho más tarde he sabido que se llamaba Bartolomeo Pagano- con los ojos maquillados, las llamas que lo rodeaban, porque estaba en el infierno, y delante suyo las mujeronas, también ellas maquilladísimas, con las cejas en forma de abanico que lo miraban con ojos llameantes.*

Aquella imagen ha quedado impresa en mi memoria. Muchas veces, bromeando, digo que intento siempre volver a hacer aquel film, que todos los films que hago son la repetición de ***Maciste en el Infierno****"....*

V. M.

Notas del traductor

(1) Entre los antiguos romanos la *Inferia* era el sacrificio y las ofrendas hechas a los dioses, refiriéndose el texto a los sacrificados.

(2) En Italia, en la época a la que hace referencia Fellini, el Luna Park era el parque de diversiones, muchos de los cuales se transformaron en cines.

Nerón
(Nerone. Luigi Maggi, 1909)

Ficha técnica
Nerone. Italia, 1909. **Dirección:** Luigi Maggi . **Argumento:** De la tragedia de Arrigo Boito. **Guión:** Arrigo Frusta. **Fotografía:** Giovanni Vitrotti. **Escenografía:** Decoroso Bonifanti. **Duración original:** mt. 338. **Producción:** Ambrosio Film, Torino.
Intérpretes: Alberto Capozzi, Mary Cléo Tarlarini, Lidia de Roberti.

Tras el éxito obtenido con **Gli ultimi giorni di Pompei**, Ambrosio pensó repetir la experiencia produciendo **Nerone**, basándose en la obra lírica de Arrigo Boito, que, aun habiendo sido escrita hacia el 1875, no había sido nunca representada en teatro (y lo fue sólo en 1924, mucho tiempo después de la muerte de su autor); de hecho, el autor paduano la había publicado en 1901 como *tragedia*, y fue inmediatamente acogida con óptimas críticas y estudios admirables. Se trata, más allá de la experiencia personal del terrible emperador romano, de un agudo estudio sobre el conflicto entre cristianidad y paganismo; y fue, de hecho, esta parte de la historia la que más interesó a Ambrosio, quien pensaba que un resumen cinematográfico bien construído habría podido ilustrar eficazmente el contraste descrito por Boito.

Frusta tuvo la misión de realizar el guión, mientras la escenografía fue encomendada al pintor Decoroso Bonifanti. Luigi Maggi se ocuparía de la dirección artística, mientras que la dirección *técnica* -en la práctica, las tomas- fue realizada por el excelente operador Giovanni Vitrotti.

En la parte del déspota romano está Alberto Capozzi, el actor que puede ser considerado el primer *divo* del cine italiano: rostro tenebroso, frente amplia, nariz aguileña, Capozzi es la estrella absoluta del cine turinés: se lo disputan la *Ambrosio* y la *Pasquali*, y pasa indiferentemente de la una a la otra, siempre con su mirada ceñuda pero viril, sobre la cual un sutil gesto de los labios confiere algo de melancólico. Para interpretar el Nerón, viste con mucha naturaleza la toga y se toca la cabeza calva con una corona de flores, enmarcándose el mentón con una barba espinosa.

Junto a él está Mary Cléo Tarlarini, otra *proto-diva*, con la cual Capozzi hará pareja fija en treinta películas de la *Ambrosio*. El reparto lo completa en su cabecera la gentil Lidia de Roberti, mientras en las partes menores estaban presentes casi todos los actores que se encontraban bajo contrato con la casa turinesa.

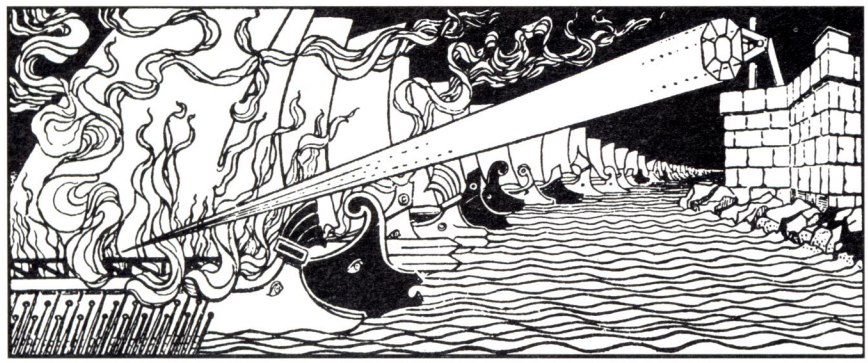
También el **Nerón** obtuvo un gran éxito, tanto en Italia como en el extranjero. Ambrosio fue personalmente a los Estados Unidos para la promoción de esta y de otras películas de su producción.

Entrevistado por el cronista del *"The Moving Picture World"*, quien le hizo observar el coste excesivo del **Nerón**, Ambrosio le contestó con orgullo: *"¡Dinero! ¡Vosotros los americanos pensáis siempre en el dinero! Nosotros cuando hacemos nuestras películas no miramos nunca el coste. Partimos de la idea de alcanzar el resultado que deseamos y lo obtenemos"*. Concepto que reitera un año después en otra entrevista, esta vez en Italia: *"Para nosotros el cine es un arte, no un oficio vulgar, es un arte hecho por los que tienen gusto y entendimiento del arte"*.

Es indudable que tanta vivacidad y entusiasmo al concebir estas producciones, colosales para la época, han encontrado una acogida en el éxito previsto que obtuvieron dondequiera que fueron proyectadas.

Sin casi darse cuenta, en aquellos tiempos surgió un relevo: las mastodónticas puestas en escena de las obras líricas, gloria y orgullo del espectáculo italiano del Ochocientos, con el nuevo siglo se convirtieron en el sugestivo escenario de las epopeyas históricas que el cine mudo italiano iba reconstruyendo sobre las pantallas.

V. M.



TEXTOS ORIGINALES ITALIANOS

Paolo BERTETTO
Vittorio MARTINELLI
Gianni RONDOLINO

TEXTOS ORIGINALES ITALIANOS

Paolo BERTETTO:

"Cabiria: lo spazio della fascinazione"

Modello essenziale del *kolossal* cinematografico, di film che realizza una sintesi nuova e potenzialmente perversa tra capitale e spettacolo, **Cabiria** è anche il primo film a ricorrere sistematicamente alla simulazione e alla menzogna per attuare forme di autopromozione e pubblicità più radicali e incisive. L'attribuzione a Gabriele D'Annunzio - che, come è noto, è solo l'estensore delle didascalie - della qualifica di autore del film, infatti, rappresenta un passaggio decisivo per la consacrazione di **Cabiria** come autentica esperienza artistica e, più largamente, del cinema come possible linguaggio d'arte. E Giovanni Pastrone, produttore, sceneggiatore, co-scenografo e regista del film- escogita e propone a D'Annunzio un meccanismo di simulazione quanto mai sofisticato, che implica la presentazione del *"Sommo Vate"* non solo come autore del soggetto, della sceneggiatura e delle didascalie, ma anche del medesimo e complesso lavoro di messa in scena di **Cabiria**. C'è naturalmente dell'incongruità in questa simulazione, un *bluff* che tuttavia nessuno vuole andare a vedere. Le parole di D'Annunzio vengono prese per buone da tutti: la magnanimità che D'Annunzio ha dimostrato verso uno spettacolo popolare come il cinema è un'attestazione della sua modernità e non può che essere elogiata. E la simulazione pubblicitaria è talmente efficace che, come ricorda Brunetta nella sua *" Storia del cinema italiano"*, una rivista arriva a delineare uno scenario produttivo estremamente suggestivo ma totalmente falso: *"D'Annunzio stesso - scrive la rivista "Film"- ha curato personalmente i minimi particolari, giungendo persino a stabilire i tessuti speciali oltre che le fogge e i colori di ciascuna classe di costumi"* (*"Film"*, n. 8, 1914).

Ma non solo l'atteggiamento di D'Annunzio è significativo. Ancora di più lo è forse quello di Pastrone che sceglie di negarsi come autore, di cancellare il proprio lavoro creativo in favore di un'esigenza promozionale e di mercato.

C'è in questo suo atteggiamento sicuramente una grande intuizione delle leggi del nuovo mercato cinematografico e dell'opportunità di riqualificare il cinema attraverso la copertura di un nome consacrato nel campo artistico. Ma, nello stesso tempo, c'è anche da parte di Pastrone una attitudine di autooccultamento che, in fondo, non è da artista, ma da produttore, non da ricercatore intellettuale, ma da industriale, che punta sul prodotto

e sulle sue possibilità di rimuovere il narcisismo dell'artista a favore di un'altra logica operativa - come se le ragioni dell'Itala Film fossero superiori a quelle dell'autore.

D'Annunzio in ogni caso sta perfettamente al gioco. Dichiara che **Cabiria** è *"un disegno di romanzo storico delineato parecchi anni fa e ritrovato fra le mie innumerevoli carte"*. Illustra con un testo apposito il risultato della sua immaginazione, che definisce una *"visione storica del terzo secolo avanti Cristo"*. Vale la pena citare integralmente il testo elaborato da D'Annunzio per la presentazione del film:

"Visione storica del terzo secolo A. C.

Il terzo secolo A.C., l'epoca storica di cui qui sono raccolte e collegate in una finzione avventurosa alcune grandi immagini, reca forse il più tragico spettacolo che la lotta delle stirpi abbia dato al mondo. Gli eventi e gli eroi sembrano operare secondo la virtú del fuoco infaticabile. Il soffio della guerra converte i popoli in una specie di materia infiammata, che Roma si sforza di foggiare a sua simiglianza. La fortuna avversa - come si vede nella irruzione di Annibale 'nato in tutt'arme'- sembra non cancellare ma sì approfondire l'impronta tremenda. La pace che sarà romana sull'intero Mediterraneo è ancora un vaghissimo nome nella bocca stessa di Quinto Fabio. Simile a quella sua toga rude, l'anima di Roma non è gonfia se non di volontà ostile e intrepida. Nessuna energia naturale eguaglia in ritmo irresistibile la possanza e la costanza dell'urbe fondata dall'eros selvaggio in cui lo spirito violento del Marte italico si congiunge allo spirito misterioso della Vesta orientale.

Qui è il conflitto supremo di due stirpi avverse, condotte veramente dal genio del fuoco 'che tutto doma, che tutto divora, sire possente di tutto, artefice sempreterno'. Per ciò la creatura inconsapevole, che passa incolume a traverso l'ardore dei fati, è nomata Cabiria, con un nome evocatorio dei dèmoni vulcanici, dagli operai ignoti ed occulti i quali travagliano senza tregua la materia dura e durevole. Per ciò è qui la visione dell'isola ardente che la mano erculea della gente gotica sembra aver foggiato nel tipo della compiuta grandezza. La montagna, che fu mistico sepolcro di Empedocle, segna qui il ritmo iniziale: di vita e di morte, di creazione e di distruzione, di splendore e d'oscuramento.

Casi prodigiosi, straordinarie fortune, fulminee rovine. La virtù dell'uomo pare senza limiti, da che il Macedone ha superato Ercole e Bacco, il semidio e il dio. La forza procede per salti formidabili, belluina e divina, non toccando la terra se non per moltiplicare il suo impeto. La sentenza di Pirro dall'elmetto ornato di corna d'ariete non é se non una parola d'óracolo sospesa sul mondo. 'A chi il retaggio? Al ferro che meglio trapasserà, che meglio taglierà'. Dunque, alla corta, larga ed aguzza spada.

Ed ecco, si compie ciò che non mai fu veduto in terra, che non mai fu scritto negli annali: una grande civiltà umana crolla interamente, d'un tratto, con i suoi idoli mostruosi, con i suoi valori antichi e nuovi, con la sua tristezza e con la sua cupidigia, con la sua volontà di dominio senza pazienza, con la sua smania di avventura senza eroi, crolla d'un tratto, come una falsa stella che precipiti non lasciando se non un poco di fumo e di scoria. Il periplo di Annone, qualche medaglia corrosa, alcuni versi di Plauto: non altro resta del

vasto e atroce mondo cartaginese. Le ceneri dei fanciulli arsi nel bronzo insaziato di Moloch furono forse meno labili. 'Or chi canta le guerre puniche?' dice il finale epigramma di sapore anacreontico, 'accompagnato dal flauto di Pan'. E sole le faville della fiaccola di Eros indomito ora crepitano nella scia della nave felice".

E una sintesi del film che tuttavia indica indirettamente la idea del cinema di D'Annunzio, il suo interesse per i meccanismi iperseduttivi dello straordinario e dell'inconsueto, dell'oscuro e del monumentale. D'Annunzio precisa il suo punto di vista: *"il cinema deve dare agli spettatori le visioni fantastiche, le catastrofi liriche, le più ardite meraviglie; risuscitare, come nei vecchi poemi cavallereschi, il 'maraviglioso', il 'maravigliosissimo'"*.

E la idea stessa di cinema che sostiene **Cabiria**, la sua poetica, la sua economia di fascinazione, il modello di fruizione implicato. Ad annunciarlo è, ancora, il suo autore fittizio, impegnato in un gioco di specchi all'infinità che punta solo a nascondere la verità. **Cabiria** è *"visione"*, cioè percezione e immaginazione insieme, registrazione del visibile ed elaborazione di una dimensione fantastica dell'immagine, apertura alle possibilità infinite del fantasma interiore. Così, grazie anche alla mediazione verbale di D'Annunzio, **Cabiria** non si presenta come un documento storico, una fedele ricostruzione, ma come una "visione" in cui l'immaginazione dispiegata dell'artista tende a creare insieme il mondo di un tempo scomparso e le proprie ossessioni figurali. L'orizzonte storico viene attraversato e ripensato nel quadro di un grande lavoro interpretativo fortemente soggettivo, che costruisce meccanismi particolari di relazioni, di situazioni, di spazzi, di ripetizioni nella prospettiva della formazione di un universo visivo dotato di una sua coerenza autonoma e di un suo specifico potere fascinativo.

Così **Cabiria** ridisegna il mondo cartaginese mediante una metodica integrazione dialettica tra i reperti archeologici della civiltá punica e l'esigenza di una scrittura spettacolare di immagini. Certo Pastrone e i suoi collaboratori (Camillo Innocenti in particolare) si avvalgono delle indicazioni e dei suggerimenti visivi proposti sia da un prezioso volume di antichità indicato da D'Annunzio (*"Répertoire des antiquitées grecques et romaines"*), sia dalla grande mostra del Louvre sulla arte cartaginese, organizzata nel 1912. Ma Pastrone elabora di fatto una monumentale architettura fantastica che senza cancellare i modelli ricostruiti dall'archeologia, li supera in una visione piú complessa, funzionale ad esigenze nuove di costruzione dello spazio (filmico), di ridefinizione del visibile (cinematografico) e di fluidificazione del fascinante (spettacolare).

Il cinema italiano storico aveva già conosciuto strutture e modelli di scenografie non poco elaborate (ad es. in **Inferno**, in **Gli ultimi giorni di Pompei**, in **Quo Vadis** e ne **La caduta di Troia** dello stesso Pastrone). Ma si trattava generalmente di strutture che costituivano lo sfondo davanti al quale si svolgeva l'azione rappresentata, uno scenario dotato magari di qualità decorative, ma privo di un effettiva produttività in termini spaziali.

In **Cabiria**, invece, la scenografia costruisce non più soltanto lo sfondo su cui si accampagno e si sviluppano le azioni, ma lo spazio dinamico dove agiscono i personaggi e le masse ed in cui opera la cinepresa stessa, e il supporto materiale che definisce la struttura e la qualità visiva dell'insieme. La scenografia diventa cioè non solo un elemento precipuo e funzionale di attrazione spettacolare, o un veicolo di credibilità della diegesi, ma una componente essenziale nel processo di formalizzazione del materiale del film che costituisce il cinema come linguaggio autonomo e come possibilitá d'arte. La piena riqualificazione formale della scenografia e la sua interpretazione in chiave apertamente architettonica, fanno di **Cabiria** un film che anticipa le raffinate operazioni di composizione visiva complessa fondate sulla funzione essenziale dell'architettura, che caratterizzano ad esempio il cinema di Lang.

Certo in Lang la stilizzazione di tutti gli elementi del quadro, le sintesi di modelli architettonici differenti, e in particolare la geometrizzazione del visibile e la elaborazione di modelli simmetrici di compiuto rigore, consentono la produzione di una forma visiva assoluta che riflette un *kunstowollen* ben altrimenti consapevole. Ma la formalizzazione di tutto l'insieme scenografico in una prospettiva di riqualificazione sistematica del vedere, che caratterizza il grande cinema degli Anni Venti, trova sicuramente in **Cabiria** un'anticipazione strutturalmente adeguata.

Anche se Pastrone lavora con gusto e funzionalità nell'arredo degli interni, sono infatti le macroarchitetture a costituire il momento di massima attrazione di **Cabiria**. La sequenza del rito pagano e del sacrificio a Moloch rappresenta probabilmente il momento di maggiore impatto visivo, emozionale e spettacolare del film. Pastrone predispone intenzionalmente una miscela perversa impregnata di *pathos* e di monumentalità, di suggestioni esotiche e di orrore, di scenografie spettacolari e di ampli movimenti di massa, coreograficamente articolati. Le monumentali architetture religiose di Cartagine, centrate sulla doppia immagine mostruosa di Moloch (il Moloch che brucia e divora le proprie vittime e il Moloch che accoglie nel tempio i fedeli come se li inghiottisse) sono certo costruite sui modelli dell'iconografia tradizionale con libere mescolanze di popoli o di figure, ma riflettono anche una riscrittura spettacolare fondata sulla ricerca del gigantismo e dei suoi effetti.

In fondo Pastrone anticipa qui quella tendenza a *"monumentaliesieren"* che la Eisner - sulla scia di Langbhen, e di Spengler - aveva considerato un carattere fondamentale dello spirito tedesco e del cinema di Weimar (cfr. *"L'Ecran Démoniaque"*). Quello di Pastrone infatti è un *"monumentaliesieren"* che, se non raggiunge i vertici di monumentalizzazione intellettuale e metastoricizzante di Lang, presenta tuttavia intenzionali aspetti di costruzione dell'esemplare e di inscrizione della storia nell'orizzonte del mito. Pastrone non vuole soltanto colpire e catturare il pubblico con la grandiosità delle scenografie, non intende solo elaborare una variante forte dell'effetto fascinante su cui si fonda il cinema: vuole produre una integrazione tra l'antropologico e lo scenografico, tra le masse e l'ambiente, capace di definire un nuovo livello di rappresentabilità della storia e uno sfondamento della cronaca narrativa verso più complesse valenze mitiche.

Sebbene legate alla tradizione architettonica ed iconografica del mondo antico del vicino Oriente, la facciata esterna e l'insieme di Moloch, dell'altare e delle strutture interne del tempio, sono il risultato di un'operazione di sostanziale sincreto architettonico e di eclettismo stilistico. Ben diverso sarà ovviamente il programma di sincretismo architettonico realizzato ad esempio da Lang con la collaborazione di Hunte e di Kettelhut in **Die Nibelungen**: lí i modelli di Castel del Monte e dell'Alpine Kristalldome di Bruno Taut, dell'Einsteinturm di Mendelsohn e della Cattedrale di Worms sono fusi in una visione formale altamente stilizzata. Pastrone nen raggiunge questa capacità di integrazione di modelli iconografici diversi, ma riesce egualmente a far funzionare all'interno di uno spazio architettonico dinamico tutti gli elementi raccolti (1).

In particolare la facciata esterna del tempio con le grandi fauci di Moloch stilizzate in forme geometrizzanti, le mani enormi che sembrano convogliare le folle, le grandi narici e i tre occhi che sviluppano tutto un gioco di vuoti e di pieni, ripreso e riarticolato dagli altri motivi ornamentali, realizzano una sapiente orchestrazione espressiva, in cui la monumentalità é potenziata dal senso dell'orrore. Meno coerenti e compatte sono invece le determinazioni architettoniche dell'interno del tempio, in cui Pastrone sembra voler raccogliere generiche suggestioni di iconografia pagana assolutamente eterogenee, che vanno dalla tradizione punica a quella assira, da componenti egizie sino ad elementi che ricordano piuttosto i monumenti e le decorazioni del mondo precolombiano dei Maya e degli Aztechi.

L'enorme portale esterno è costruito con un assetto simmetrico che scandisce volume e massa ma non è mai inquadrato frontalmete, bensí con una angolazione obliqua da destra di circa 45º nelle prime inquadrature e da sinistra e più da vicino nel secondo gruppo di inquadrature dedicate alla fuga di Axilla e di Maciste con la piccola Cabiria.

Questa opzione linguistica, se da un lato sottrae forse un po'di rigore geometrico alla visione, dall'altro riflette di fatto un'idea di movimentazione della scenografia e implica quindi un progetto di organizzazione dinamica dello spazio filmico. La lunga sequenza all'interno del tempio è, a questo proposito, particolarmente significativa. Non solo perché coordina inquadrature di taglio e di articolazione differenti, mostrando fra l'altro immagini di diverso tipo della statua di Moloch, dell'altare e delle altre strutture del tempio. Ma anche perché punta intenzionalmente a dinamizzare lo spazio, integrando la mobilità del punto di vista -già acquisita dal linguaggio filmico- con la nuova mobilità della ripresa che Pastrone perfeziona e sistematizza grazie all'impiego di un carrello speciale di sua invenzione. Mediante carrellate laterali, trasversali o perpendicolari che attraversano il set, Pastrone conquista la tridimensionalità e modifica il punto di vista all'interno della medesima inquadratura, sollecitando la percezione e rendendola più articolata e più intensa. Le carrellate, che a volte cambiano anche direzione (come in un piano tra la folla all'interno del tempio), le panoramiche orizzontali e verticali (come quella sul portale del tempio per seguire la fuga dei protagonisti) producono un'interattività nuova tra tutti gli elementi del quadro e determinano una realizzazione significativa del principio dinamico insite nel cinema.

Pastrone ha illustrato la sua innovazione sottolineandone gli aspetti tecnici e linguistici in una intervista a Sadoul del 1949: *"In **Cabiria** ho impiegato il carrello per due scopi diversi. In primo luogo sotto forma di carrello laterale, onde far comprendere agli spettatori che le gigantesche scenografie da me costruite erano autentiche e non dei teloni dipinti simili a quelli usati da Méliès e da Pathé. Inoltre, mediante un carrello in avanti, facevo avanzare la macchina da presa obliquamente (per produrre un effetto stereoscopico) in direzione dei protagonisti, i quali poco a poco restavano isolati dalle masse e apparivano in primo piano. In quel momento ogni battito di ciglia, ogni attegiamento del volto aveva la sua importanza. Non si era mai visto nulla di simile, né in teatro, né in pittura, né in letteratura, né in alcuna altra arte. Il perfezionamento del mio carrello fu una cosa difficile. Tanto più che, onde accentuare gli effetti sterescopici, la traiettoria dell' apparecchio non era soltanto obliqua, bensì sinusoidale"*.

In ogni modo la carrellata è solo il momento di massima innovazione di un lavoro di messa in scena che sa pienamente sfruttare la mobilità e le articolazioni dinamiche all'interno del set e del quadro. Pastrone infatti ha ormai acquisito una

piena capacità di organizzazione dei movimenti-degli attori nel piano, sfruttando sia la profondità di campo e le linee longitudinali che quelle oblique o orizzontali, e, insieme, comincia a realizzare piani più ravvicinati in particolari occasioni legate allo sviluppo dell'azione e del *pathos* (piani molto meno significativi, tuttavia, dei PP realizzati da Dénizot in **Tigris**, prodotto nel 1913 dalla stessa Itala Film). Insieme il testo visivo presenta anche inquadrature di dettagli dotate non solo di forza espressiva in rapporto alla diegesi, ma anche di una autonoma rilevanza formale. La mano che si apre tra due fiamme sullo sfondo nero, nella sequenza del sacrificio a Moloch, come il dettaglio delle mani di Croessa, nel primo episodio, sono inquadrature che producono nuove economie formali o riflettono un progetto di composizione del quadro ormai del tutto consapevole della necessità di elaborazione di nuovi equilibri e di nuove intensità visive.

Tutta l'estrema ricchezza delle decorazioni sulle colonne e sulle pareti degli interni, la presenza variata di disegni, di simboli, di stemmi, nonché di ornamenti, di costumi raffinati, di suppellettili è poi talmente variata e sistematica da diventare il segno di una riqualificazione ornamentale dell'immagine, il concretarsi di una ulteriore volontà di forma.

E poi, uno dei modi più rilevanti di rielaborazione dell'immagine è sicuramente costituito dai trucchi e dalle sovraimpressioni predisposte da Pastrone in collaborazione con Segundo da Chomon, in una prospettiva di superamento della registrazione fenomenica e di sperimentazione delle possibilità del fantasma e, quindi, della visione.

Il sogno di Sofonisba, in particolare, presenta non solo procedimenti di sovraimpressione relativamente sofisticati, ma una economia dell'immagine complessa segnata da particolari fluttuazioni dell'intensità. Vale la pena di citare la descrizione della lunga inquadratura onirica, proposta nel volume dedicato a **Cabiria** dal Museo Nazionale del Cinema di Torino: *"45" giallo. Interno. Camera da letto di Sofonisba. F.I. Sofonisba addormentata, a destra Elissa in ginocchio. Sullo sfondo scuro appaiono in dissolvenza d'apertura tre occhi felini che si illuminano alternativamente. Gli occhi scompaiono in dissolvenza di chiusura e in dissolvenza di apertura appare una mano con lunghe unghie che sembra afferrare Sofonisba che si agita nel sonno. Elissa si volta ad osservare la padrona. In dissolvenza di chiusura scompare la mano ed appare in dissolvenza di apertura la testa di Moloch con tre occhi e la bocca spalancata, dalla quale tenta di uscire l'immagine di Sofonisba. Le zanne del dio si abbassano come inferriate mentre dalle fauci si sprigionano fiamme... Sofonisba si leva di scatto atterrita, mentre sullo sfondo scompare l'immagine di Moloch.*

Gli occhi felini e la testa di Moloch compaiono sullo sfondo nero dell'inquadratura in uno spazio rettangolare incorniciato da due tendaggi, che sembrano riproporre e raddoppiare la struttura dello schermo cinematografico. Questo inserimento del sogno in uno spazio simile allo schermo, se risponde da un lato a esigenze di carattere compositivo, dall'altro sembra alludere alla dimensione visionaria, quasi onirica del cinema, e alla sua possibilità di moltiplicare lo schermo interiore e di oggettivarlo. Ma poi il braccio e la mano unghiata che pare voler aggredire Sofonisba escono al di fuori del microschermo e invadono lo spazio della camera, como se il film (o il sogno) emanasse una forza aggressiva capace di uscire dai limiti dello schermo e di investire lo spettatore stesso.

Il momento di maggiore pregnanza tecnica, poi, è costituito dalla doppia sovraimpressione che consente l'inserimento della microfigura di Sofonisba tra le fauci di Moloch: qui la tecnica cinematografica diventa lo strumento per combinare il visibile nelle figure differenti prodotte da un'immaginazione ormai dispiegata in modo totalmente libero.

E anche l'inquadratura -indubbiamente leziosa che conclude il film, riflette questa medesima logica.

57", blu, verde chiaro, rosa. Esterno notte. Prua di una nave romana.

C.L.A. sinistra Axilla e Cabiria. Dalla nebbia che circonda la nave appare in lenta sovraimpressione una figura femminile che soffia in una conchiglia e nel cielo una teoria di fanciulle che ruota a semicerchio attorno alla coppia".

Il segmento narrativo dedicato ad Archimede e alle sue macchine belliche, infine, costituisce un altro momento rilevante sul piano visivo. In tutto l'episodio la descrizione della ricerca di Archimede per la costruzione dello specchio ustore e poi i risultati distruttivi ottenuti dalla macchina inventata, è realizzata mediante il ricorso a molteplici soluzioni linguistiche. L'uso di luci contrastate, il gioco dei piani (che prevede anche un PP di Archimede) e le sue riprese dello specchio ustore, disegnato come una ragnatela geometrica trasparente che si staglia contro il cielo, introducono già nell'organizzazione delle inquadrature una logica prevalentemente formale, impegnata nell'elaborazione di modelli visivi nuovi. Segundo de Chomon, responsabile degli effetti speciali, inventa altre tecniche sofisticate: nell'episodio della eruzione dell'Etna -nella fase realizzativa- ricorre alla scomposizione in diagonale dell'inquadratura in settori autonomi per potenziare l'effetto realistico e drammatico del fuoco: mentre nel segmento dell'incendio delle navi a Siracusa *"combina un gruppo di modellini, il cui movimento è ripreso al rallentatore, con la sovraimpressione di un più ampio modello di galera, dove le sagome dei fuggitivi si stagliano in mezzo alle fiamme"*. (Cherchi Usai, *"Giovanni Pastrone"*). E tuttavia l'insieme delle inquadrature delle navi in fiamme riflette un gioco di luci intense e di oscurità, un susseguirsi e un articolarsi di lampi mobili, di chiarori violenti, che alterano la struttura del quadro e lo trasformano in un campo di dinamismi visivi.

Questa ricchezza linguistica interna all'immagine è poi sostenuta da una già matura articolazione della narratività e da una sapiente orchestrazione di spazi eterogenei, concatenati talvolta in un rapporto di simultaneità, che attestano un pieno livello di consapevolezza dei meccanismi diegetici -altro sarebbe invece il discorso relativo al soggetto narrativo, che non sfugge alle strutture del romanzo popolare *feuilleton* e allo stile dei libretti d'opera, autentica *Koiné* culturale dell'Italia post-unitaria.

Dove invece il testo filmico appare meno persuasivo è non solo nell'uso troppo limitato della scala dei piani ravvicinati, nettamente sopravanzati da campi lunghi, totali e figure intere, ma, come è logico, nell'impiego del montaggio. Pastrone sa organizzare e riarticolare la messa in scena e i piani di ripresa insieme in rapporto alle esigense del narrare e a quelle dell'immagine. Ma non è ancora pienamente consapevole dell'opportunità di costruire il dinamismo della banda visiva attraverso l'integrazione tra i movimenti delle inquadrature successive, e quindi non si pone ancora il problema del ritmo del racconto, della concatenazione nel tempo del movimento e quindi del ritmo visivo. Il suo è, nel 1914, l'esempio più rilevante di cinema dell'immagine e di cinema dello spazio (più significativo e complesso sicuramente delle esperienze europee di punta dei primi Anni Dieci da Urban Gad a Stellan Rye). Ma non è ancora un cinema del tempo. Perché il cinema diventi tempo, il movimento dovrà scoprire le sue potenzialità ritmiche e l'immagine il suo fluire diacronico come valenza eidetica.

(1) La citazione del Moloch pastroniano nella sequenza della *Molochmaschine* di **Metropolis** è in qualche modo il riconoscimento di una affinità strutturale tra il cinema monumentale di Lang e quello di Pastrone. La struttura scenografica e il rapporto architettura/spazio di **Cabiria** diventano poi il modello di molte esperienze di cinema storico realizzato con grandi supporti architettonici, dall'episodio babilonese di **Intolerance** a **DAs Weiss des Pharao** e a **Madame Dubarry** di Lubitsch, da **Lucrezia Borgia** di Oswald ad **Anna Boleyn** di Buchowetzky, da **Sodoma e Gomorra** di Michail Kenyesz (futuro Michael Curtiz) a **Salambo** di Maradon sino ai *kolossal* hollywoodiani, da **The Thief of Bagdad** di Walsh a **Ben-Hur** di Niblo.

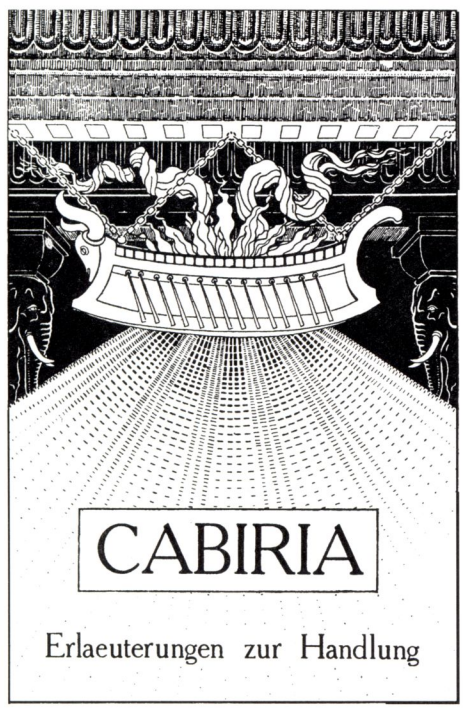
Gianni RONDOLINO:

"Cinema epico italiano muto: tradizione e novitá"

Nel 1911 Victor Jasset, sul *Ciné-Journal* di Parigi, scriveva: *"L'iltalia possedeva elementi meravigliosi, una luce estremamente favorevole per il cinema, che consentiva di lavorare in ogni tempo, aveva dei volti splendidi, la mano d'opera meno cara e capitali a volontá. Il temperamento degli artisti spingeva gli italiani a scene di movimenti esagerate, magniloquenti. D'altronde il costo relativamente basso delle maestranze fece sí che essi si specializzassero in grandi scene in costume. L'Italia monopolizzò il film storico. Si formò una scuola"*. E più oltre precisava: *"Quasi ai suoi inizi l'Italia produsse un capolavoro che, ancora a distanza di tre anni, appare come una delle opere migliori della messinscena cinematografica. Alludo a* ***Gli ultimi giorni di Pompei*** *che, dalla sua comparsa sugli schermi, ha rivoluzionato il mercato per il suo senso artistico, la sua messinscena curata, l'abilità dei suoi trucchi, la sua ampiezza di concezione e d'esecuzione, unitamente alla sua eccezionale qualità fotogràfica"*.

Era il riconoscimento ufficiale, che giungeva dalla Francia, di una superiorità del cinema italiano (su quello francese ed americano sopratutto) nell'ambito di un genere cinematografico che ebbe allora ed anche in seguito, un vasto successo di pubblico e di critica, e contribuì all'elevazione culturale e all'autonomia artistica del cinema delle origini. Un riconoscimento che individuava due elementi caratteristici del cosiddetto *film storico*: la magniloquenza (unitamente all'ampiezza della concezione drammaturgica e alla cura dell'esecuzione) e la creazione di una vera e propria scuola nazionale.

Le osservazioni di Jasset sono del 1911 -come si é detto- e si riferiscono a un periodo in cui il cinema storico italiano muove i primi passi. Il film a cui si riferisce, elogiandone le molteplici qualitá artistiche, é **Gli ultimi giorni di Pompei** diretto da Luigi Maggi nel 1908 per l'Ambrosio. Un film che rivisto oggi, mostra ancora i limiti propri d'uno spettacolo "teatrale" con scenografie dipinte, scarsi o nulli movimenti di cinecamere, limitata concezione drammaturgica: un film non molto diverso dai molti altri che in quegli anni si producevano negli studi di Torino, Milano o Roma. E tuttavia, con notevole anticipazione ed acume critico, Jasset aveva individuato una linea di tendenza che si rivelerá vincitrice nel volgere di pochi anni ed anche gli elementi portanti di un nuovo modello di spettacolo cinematografico che, rifacendosi a una tradizione popolare largamente diffusa (il romanzo storico, la romanitá, il cristianesimo delle origini, i libri di scuola, ecc.) dava ad essa le nuove forme d'un linguaggio eminentemente visivo, o meglio visivodinamico, in cui -ovviamente- la parola contava meno dell'immagine, e questa si arricchiva d'un movimento interno che le conferiva una indubbia suggestione spettacolare.



Partendo quindi proprio dal film di Maggi del 1908 ed allargando il campo fino a comprendere le decine e decine di altri film storici prodotti in quell'anno e nel decennio seguente -dal **Nerone** di Arrigo Frusta (1909) alla **Caduta di Troia** di Giovanni Pastrone (1910), da **Nozze d'Oro** di Maggi (1911) a **Quo Vadis?** di Enrico Guazzoni (1913), dalla nuova versione degli **Ultimi giorni di Pompei** di Mario Caserini (1915) a **Cabiria** di Pastrone (1914) e altri -si puó stabilire una mappa di opere ed autori che bene rientrano negli schemi fissati da Jasset.

Si tratta, in altre parole, di un capitolo della storia del cinema, non solo italiano che sembra sostanzialmente omogéneo sia per quanto riguarda i contenuti (espliciti o impliciti) dei film, sia per quanto riguarda i modelli della messinscena. Come se registi e sceneggiatori diversi, attori e scenografi, operatori e costumisti, si adeguassero ad un'unica regola compositiva, che faceva dello schermo il luogo privilegiato per la riproduzione d'una realtá culturale di cui si volevano mettere in rilievo le caratteristiche spettacolari, i modi e le forme della sua manifestazione cinematografica.

Certamente ci sono differenze anche notevoli tra un film e l'altro; c'é un reale progresso artistico e tecnico, ad esempio, tra **Gli ultimi giorni di Pompei** del 1908 e **Cabiria** del 1914 (considerato da tutti gli storici il punto d'arrivo e di massima espressione dell'intero genere spettacolare); ma c'é anche una sostanziale affinitá, una base comune che non soltanto consente di definire il *"film storico"* come genere cinematografico specifico, ma anche mette in luce i caratteri formali innovatori rispetto ad altri generi preesistenti o coevi. Caratteri formali che sottolineano quella che possiamo definire *"l'epicità"* del film storico italiano muto, intesa, l'epicità, come momento di concessione e di rivelazione d'un contenuto comune, spesso latente.

Ció che infatti colpisce nei film storici italiani, siano essi ambientati nell'antichità (molto più romana, evidentemente, che greca od orientale) o nel Rinascimento o nel Risorgimento, è la monumentalità della messinscena, intesa come amplificazione delle gestualità dell'attore, largo uso delle masse, scenografie suntuose, chiara illuminazione degli ambienti, parchi ma significativi movimenti della cinecamera. Una monumentalità che, da un lato, può rendere ancor più statica la rappresentazione, ma dall'altro ne potenzia il valore spettacolare, magniloquente. Come se i registi e gli operatori (ma anche gli scenografi, i costumisti e gli attori) volessero usare lo schermo como straordinaria lente di ingrandimento della realtà storica, non soltanto avvicinandola ai nostri giorni, rendendola in certo senso contemporànea (e quindi appassionante e coinvolgente), ma anche mostrandocene tutti i più piccoli particolari, le più insignificanti manifestazioni quotidiane.

Il carattere epico delle storie, e più ancora degli ambienti e dei personaggi, risiede in primo luogo nella loro *"monumentalità"*, nel senso che la loro apparizione sullo schermo, dilatata dalla precisione della ricostruzione storica unita alla cura della messinscena, acquista una dimensione *"leggendaria"* senza tuttavia perdere l'aspetto propriamente realistico. Passando dalle scenografe bidimensionali a quelle tridimensionali, dalla cine camera statica a quella dinamica, dagli ambienti ricostruiti in teatro di posa a quelli naturali o meglio mescolando gli uni agli altri, a seconda delle necessità spettacolari,- il cinema storico italiano muto ha percorso un cammino straordinariamente interessante, che l'ha portato da un livello puramente illustrativo, sussidiario dei libri di storia e dei testi letterari, a un livello eminentemente epico, autonomo rispetto alle proprie fonti.

L'immagine cinematografica, in questi film (nei migliori, per lo meno), funziona come ampio contenitore di emozioni e di azioni, più che come veicolo di narrazione, come elemento linguistico di un discorso articolato per inquadrature. Da cui la sostanziale assenza del montaggio, o meglio la sua funzione puramente strumentale, di semplice raccordo fra diverse inquadrature, a differenze di altri generi cinematografici (come il comico, ad esempio). Ma di qui, appunto, l'importanza dell'inquadratura in quanto tale, cioè per il suo carattere autonomo di "quadro", pieno di ogni e

qualsiasi elemento spettacolare, dall'attore alla massa delle comparse, dalle scenografie ai costumi, dall'illuminazione ai movimenti interni della cinecamera.

Strutturati come poemi di varia ampiezza e complessità -dai quindici minuti degli **Ultimi giorni di Pompei** del 1908 alle tre ore di **Cabiria** questi film si compongono di strofe e di canti, che si susseguono per accostamenti e rimandi interni. La narrazione nasce da questi accostamenti e rimandi e si sorregge sulle didascalie, spesso lunghe e letterariamente elaborate (valga, per tutti l'esempio "d'annunziano" di **Cabiria**). Anzi sono proprie le didascalie, con la loro funzione non soltanto di raccordo, ma di elemento compositivo altamente significativo, a costituire il basso continuo di una composizione visivo-dinamica che, più che un racconto, pare un'epopea.

E evidente -anche non considerando la questione della conquista del montaggio come struttura portante della narrazione filmica- che questi film portano, non già alla liberazione del linguaggio cinematografico dai condizionamenti del teatro o della letteratura, quanto piuttosto all'esaltazione dell'inquadrature como luogo privilegiato della rappresentazione. Riempiendola di oggetti e di fatti, caricandola di significati e di potenzialità drammaturgiche (anche la didascalia é un'inquadratura!), dandole una dinamica interna a volte sapientemente articolata e suggestiva, essi fanno dell'inquadratura, dal campo lungo a quello totale, al primo e primissimo piano, lo spazio in cui si manifesta l'epicità della storia, o meglio della Storia.

Personaggi e ambienti, e quindi gestualità e scenografia, costumi e illuminazione, movimenti delle masse e movimenti della cinecamera, si collocano entro i confini spaziali e temporali dell'inquadratura acquistando plasticità e verosimiglianza. Fuori del racconto articolato in sequenze e ritmi visivi, ma dentro la complessità semantica dell'immagine, parzialmente isolata dal contesto discorsivo e narrativo, questi elementi del dramma si stagliano sullo schermo e acquistano una dimensione realmente epica. Sono gli eroi, magari semplici o semplicisti, ripetitivi o mediocri, bidimensionali e risaputi, ma comunque *"vivi"* e verosimili, di quel tanto di epicità popolare, elementare, quotidiana -che era ancora possibile produrre agli inizi del nostro secolo. Nell'ambito del cinema, allora delimitato, oltreché dai documenti e dalle attualità, dalle farse e dai drammi passionali, dalle avventure e dalle commedie, questa epicità fu quanto di più originale e caratteristico produsse il film storico italiano muto.

Fu, come si sa, una breve stagione, o meglio il suo momento più esaltante o significativo che coprí poco più di cinque anni, dal 1908 al 1914; ma la sua influenza sulle altre cinematografie, o meglio il successo mondiale che le arrise, non fu certo trascurabile. Basta leggere le recensioni dei giornali americani o francesi, inglesi o tedeschi dell'epoca; basta considerare l'enorme successo popolare che questi film riscossero un po' dovunque. Ci fu insomma un periodo, poco prima della prima guerra mondiale, in cui il cinema storico italiano dominó i mercati, si impose all'attenzione del pubblico, della critica nascente, dei giornali di categoria. E in parte influenzò il cinema straniero, o forse determinò un nuovo gusto, impose nuove modelli spettacolari, influì sulle scelte degli spettatori. Ma la sua reale influenza stlistica fu indiretta, ovvero si manifestò a distanza di anni.

Si sa che **Cabiria** fu un testo di riferimento formale di grande importanza e significato per Griffith; che il film storico italiano indicó nuove strade alla produzione hollywoodiana di grande spettacolo. E tuttavia Griffith si mosse lungo binari stilistici suoi propri, utilizzò ampiamente il montaggio, costruì le sue inquadrature pensando alle singole sequenze, come frammenti di un discorso interamente articolato. Quanto al cinema hollywoodiano di grande spettacolo, il suo sviluppo dopo la prima guerra mondiale seguí piuttosto il modello griffithiano che non quello italiano. Non soltanto la stagione migliore del cinema storico italiano era trascorsa, ma anche le vie che aveva indicato alle altre cinematografie sembravano ormai chiuse, non più percorribili. Di tutto ciò gli storici del cinema hanno ampiamente e a più riprese scritto, fornendo un quadro di riferimento sufficientemente ampio e persuasivo. Sicchè non pare questa la sede opportuna per ritornarvi, o per iniziare nuove indagini o per proporre nuove ipotesi interpretative.

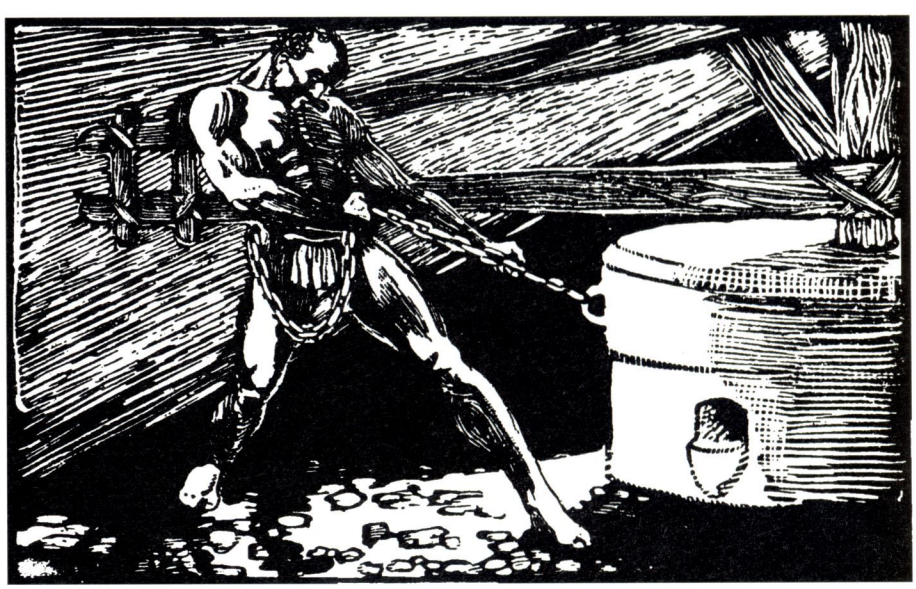
Ció che si vuole sottolineare é piuttosto il carattere innovativo che il cinema storico italiano muto ebbe sul duplice versante dello spettacolo cinematografico e del linguaggio filmico. Da un lato, infatti, esso creó un modello spettacolare costruito in larga misura sulla *messinscena* in modi e forme significativemente differenti dalla pratica dell'epoca, attirando l'attenzione del pubblico sullo *spazio scenico* più che sul racconto, sulla grandiosità dell'insieme più che sul dramma intimo, facendo dello schermo non già il luogo della riproduzione della realtà, quanto lo spazio affascinante della sua manifestazione spettacolare.

Dall'altro, esso mise in luce, più di quanto non fosse manifesto allora il carattere inequivocabile della "presenza" schermica, cioé l'assoluta unicità dell'inquadratura, le cui possibilità drammaturgiche, ma anche liriche e epiche, erano esaltate dalla "durata", cioé dalla permanenza dell'immagine sullo schermo e dalla sua dinamicità e complessità interna.

In altre parole, si potrebbe dire che il film storico italiano muto, ovvero il film "epico" nel senso più ampio del termine, si costruí e costruí la sua fama e il suo successo, sull'inquadratura intesa come "palcoscenico", cioé come luogo dell'azione drammatica" autentica, "vera", non semplicemente riprodotta (come avveniva ad esempio nei film francesi tipo **L'assassinat du duc de Guise**). E in questa sua verità, autenticità, scoprì il carattere realmente nuovo del cinema rispetto al teatro, prima che l'avvento del montaggio come asse portante della narrazione filmica, chiarisse meglio e definitivamente il problema estetico di fondo. E naturalmente sconvolse certe convenzioni sceniche precedenti e acquistò i favori del nuovo pubblico.

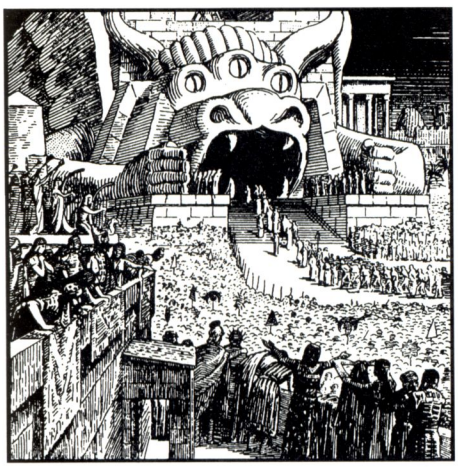
Da questo punto di vista, la sua influenza, al di là dell'immediato successo, agì surretiziamente, a distanza di tempo; e non soltanto sul versante del film storico.

Ma é un discorso questo che andrebbe ovviamente approfondito, attraverso una puntuale analisi di testi, una attenta comparazione di modelli.



Vittorio MARTINELLI:

"I film"



GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI (1908)

Regia: Luigi Maggi. **Soggetto**: Dal romanzo di Bulwer Lytton. **Sceneggiatura**: Arrigo Frusta. **Fotografia**: Roberto Omegna. **Scenografia**: Ettore Ridoni. **Interpreti**: Lidia de Roberti, Umberto Mozzato, Mirra Principi, Luigi Maggi. **Lunghezza originale**: mt. 366. **Prod.**: Ambrosio-Film, Torino.

Se nella realtà i vulcani danno luogo ad improvvisi soprassalti di furiosa attività inframmezzati da lunghi periodi di letargo, nel cinematografo avviene più o meno lo stesso: la fatale eruzione del Vesuvio, avvenuta nel 79 d.C., ha conosciuto, con la stessa alternanza dei fenomeni sismici, una corposa serie di versioni cinematografiche.

Epperò, per amore di giustizia e pignoleria di filmografo, la prima versione è inglese: nel 1902, Robert William Paul, probabilmente prendendo lo spunto da un coevo film di Georges Méliès (**L'eruption de la montagne pelèe)**, a sua volta immediatamente copiata da Ferdinand Zecca (**La catastrophe de la Martinique**), illumina sinistramente di colate laviche e di saettanti lapilli gli schermi del Regno Unito con **The Last Days Of Pompeii**.

Il film di Paul, come del resto quelli di Meliès e di Zecca, sono delle *"attualità ricostruite"*, della durata di tre o quattro minuti, con grande spreco di trucchi e fumogeni; si tratta però di un genere grammaticalmente misto di fantasia e di realtà che ha un suo effetto speciale, peculiare del cinema, con espansione di visioni fantasmagoriche e gran finale pirotecnico.

Nel 1906, il produttore e poi regista, negli anni Dieci e Venti, Roberto Troncone, un napoletano che ha abbandonato gli studi universitari per dedicarsi alla nuova meraviglia del secolo, ferma sulla pellicola una vera e disastrosa eruzione del Vesuvio. Con una macchina da ripresa Gaumont caricata sulle spalle, stringendo al petto il trepiedi, Troncone si reca a piedi sulle pendici del vulcano perchè la ferrovia funicolare che porta da Napoli al Vesuvio è stata raggiunta e interrotta dalla lava, e filma tutto ciò che vede: case diroccate, muri frantumati, orti divenuti una distesa di roccia lavica solidificatasi. E la sera, tornato a casa, sviluppa febbrilmente la testimonianza di questa nuova distruzione dello *"sterminator Vesevo"*, come Plinio definisce il terribile vulcano. La sera dopo tutto il materiale verrà proiettato nei cinematografi napoletani, che nell'anno di grazia 1906 sono già undici.

Nel 1908, Arturo Ambrosio affida all'avvocato Sebastiano Ferraris, che usa il nome d'arte di Arrigo Frusta, la riduzione del romanzo di Bulwer Lytton, per trarne un film di lunghezza superiore agli standard dell'epoca, che si aggirava sui duecento metri al massimo. Ettore Ridoni disegnerà i décors e Roberto Omegna che sarà alla macchina da ripresa, farà in modo che la pellicola sia piena di rutilanti viraggi e che la storia venga raccontata in tutta la sua drammaticità.

Gli interpreti sono la graziosa Lidia de Roberti, una torinese che aveva avuto anche qualche esperienza teatrale in compagnie dialettali piemontesi, la opulenta Mirra Principi, l'allampanato Luigi Maggi (che era anche il "direttore artistico" del film), e un giovane attore di belle speranze, Umberto Mozzato, che qualche anno dopo ritroveremo como Fulvio Axilla in **Cabiria.**

Gli ultimi giorni di Pompei, presentato in contemporanea in tutta Italia - a Roma appare in quattordici cinematografi - ottiene immediatamente un successo enorme. I mezzi impiegati ed i soldi spesi per la sua realizzazione ci sono e si vedono.

All'indomani della prima visione, la stampa, che normalmente ignora il cinematografo, dedica ampio spazio all'avvenimento, rilevando l'interesse per il tema del dramma. Quasi tutte le recensioni sottolineano come sia stato splendidamente risolta la storica scena dell'inizio dell'eruzione e come sia ben visibile lo spavento e la fuga degli spettatori del circo, bersagliati dai lapilli e dagli schizzi della lava infuocata.

Il film venne esportato in centinaia di copie in tutto il mondo e dovunque, unanimemente, pubblico e critica concordarono nel riconoscere al film della *"ManifatturaAmbrosio"* meriti artistici eccezionali, confermando ed ampliando il successo già riportato in patria.

La caduta di Troia (1911)

Regia: Giovanni Pastrone e Luigi Romano Borgnetto. **Soggetto**: Da *"L'Iliade"* di Omero, adattato da Giovanni Pastrone. **Interpreti**: Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio, Mme. Davesnes. **Lunghezza originale**: mt. 600 c. **Prod.**: Itala-Film, Torino.

La caduta di Troia costituisce per la torinese *Itala-Film* non solo il primo esperimento di lungo metraggio, anche se i seicento metri della pellicola non permettevano ancora al racconto un ampio respiro, ma soprattutto sono per Pastrone la prova generale del progetto che già sta accarezzando e che vedrá la luce un paio d'anni più tardi: **Cabiria.**

Il soggetto mitologico de **La caduta di Troia** è narrato sinteticamente, dalla partenza di Menelao e dall'arrivo di Paride durante l'assenza del re spartano, fino all'incendio di Troia e al duello finale, che si conclude con la morte di Paride.

Un'aura fiabesca pervade il racconto, scarno ed essenziale. Cura particolare venne impiegata nello studio della scenografia e dei costumi al fine di ambientare i personaggi nell'atmosfera richiesta dallo vicenda. Ed altrattanta diligenza venne posta nei viraggi a volte molto violenti, tesi ad esaltare le scene più emozionanti. Il palazzo di Priamo, visto con la gradinata e grandi colonne, ha già una austera grandiosità, ignota ai rozzi fondali di cartapesta allora in uso, e prelude alle mirabolanti ed ariose visioni panoramiche di **Cabiria.**

Nonostante la tecnica risulti ancora immatura ed il quadro fisso, si ha però la sensazione di un tentativo di illusione di "massa" in quell'accorrere frenetico di armati a cavallo ed a piedi, che si vedono affluire dalla grande porta smantellata, ed i quali ben si intuisce che fanno il girotondo per entrare in scena più volte e dare l'impressione di un esercito sterminato che irrompe nella città conquistata.

Il che risponde ai criteri dell'accorto Pastrone, il patròn della *Itala*. Al direttore artistico Borgnetto aveva dettato precise istruzioni: semplificare il più possibile l'impianto drammatico, valorizzando invece le soluzioni scenografiche, puntando tutto sugli effetti visivi e sulla profondità di campo.

Quando uscì, **La caduta di Troia** lasciò perplessa la critica, ma ebbe l'effetto di incantare gli spettatori, attratti dalle imponenti ricostruzioni dei fortilizi e dalla solenne andatura del racconto. Il cavallo di legno si staglia, con il suo minaccioso profilo, su di una campagna resa magica dalla foschia del mattino; le divinità appaiono e scompaiono come per sortilegio; gli amori degli eroi, inoltre, danno forma ad un incantesimo che combina le suggestioni della teatralità barocca con gli espedienti delle riprese a trucchi. Infine, l'incendio, reso verosimile con cauti accostamenti di modellini, esalta un viraggio finalmente reso con risorsa espressiva autonoma, dopo anni di maltrattamenti decorativistici.

Lo stesso Pastrone si renderà conto, dopo l'uscita del film, di quanti fossero i difetti così impietosamente amplificati dai recensori nelle loro note negative. La recitazione è sommaria, priva di ombreggiature. Le scene sono diventate, questo sì, più credibili allo sguardo, ma non per questo l'occhio trascura certe smagliature che riducono una scena di violenza ad un imbarazzante momento di corsa al ridicolo, dalle comparse che ruotano senza sosta intorno alla scena per sembrare un esercito, alle colonne che rimbalzano come fuscelli sulle schiene dei soldati fuggiaschi. Punto nel vivo, Pastrone dedicherà d'ora innanzi più larga parte delle sue energie allo studio di soluzioni sceniche più adatte a risolvere i lamentati inconvenienti ed al contempo svilupperà l'impianto drammatico con maggiore attenzione.

L'Odissea (1911)

Regia: Giuseppe De Liguoro. **Soggetto**: dal poema di Omero. **Sceneggiatura**: Giuseppe De Liguoro. **Fotografia**: Carlo Montuori. **Interpreti**: Giuseppe De Liguoro. **Prod.**: Milano-Film, Milano.

Il vero e proprio lancio del lungometraggio, in Italia come del resto in Danimarca e Germania, avvenne nei primi mesi del 1911 e vide impegnate le nostre maggiori Case di produzione. Tra le prime a mettere in cantiere e presentare sugli schermi un film che puntava direttamente al traguardo dei mille metri ed oltre, fu la *Milano-Film* con la riduzione cinematografica della prima cantica de *"La divina commedia"*, **L'Inferno**, realizzata da Adolfo Padovan e Francesco Bertolini, con la collaborazione di Giuseppe De Liguoro.

Incoraggiati dal grande successo ottenuto da questo film, che raggiungeva i milletrecento metri e, pur essendo costato circa centomila lire, aveva recuperato abbondantemente e superato ogni previsione d'incasso e di vendita, i dirigenti della Casa milanese non ebbero esitazioni a mettere in lavorazione un secondo film, tratto dal poema omerico a tutti noto.

La realizzazione fu affidata al Conte Giuseppe De Liguoro, che sostenne anche la parte di Ulisse. La *Milano-Film* non lesinò i mezzi e si giovò moltissimo dell'apporto dell'operatore Carlo Montuori (circa quaranta anni dopo riprese **Ladri di biciclette**), il quale sperimentò con brillante esito l'impiego della luce artificiale, in modo da permettere le riprese senza curarsi delle condizioni atmosferiche e di poter girare senza tirannia di albe e di tramonti.

"Scene spettacolose, sensazionali effetti pittorici, viraggi eseguiti alla perfezione che danno al film un sorprendente realismo, la forza drammatica della storia, il più grande poema epico-allegorico di tutti i tempi, l'infallibile illusione di realtà delle scenografie, l'eccellente qualità della fotografia, la recitazione eccezionale": queste sono le frasi che si possono escutere dalle recensioni italiane e straniere che accolgono il film alla sua uscita nei circuiti commerciali; in precedenza, **L'Odissea** è stato presentato in prima visione assoluta alla Esposizione internazionale dell'Industria e del Lavoro che si è svolta nel Parco del Valentino a Torino nel settembre-ottobre del 1911, ed una giuria composta da Louis Lumière, il fotografo Paul Nadar ed altre personalità gli ha assegnato un premio di duemila lire-oro.

Quando **L'Odissea** giunge sugli schermi americani, reclamizzata come una "$ 200.000 production", il *New York Sunday American* gli dedica due pagine ricche di riproduzioni fotografiche e di frasi roboanti, mentre il critico Stephen Bush su *The Moving Picture World*, dopo essersi dilungato ad esaltarne i pregi, si lascia andare ad osservazioni generali sul fenomeno dei film italiani in U.S.A.: *"E' abbastanza curioso che film come **L'Inferno, La Gerusalemme liberata** e **L'Odissea** siano stati realizzati tutti all'estero da produttori italiani. Fra l'altro, il loro successo tra noi rivendica integralmente il diritto del cinema ad essere riconosciuto come arte. L'arte è universale e si fa gioco delle limitazioni della lingua e della geografia. Da quanto ci è dato sapere, questi film hanno ottenuto un maggior successo tra noi che altrove e nel loro stesso paese d'origine. E' invero assai singolare che dei produttori cinquemila miglia lontano realizzino delle opere cinematografiche sulle quali il nostro popolo appone il suggello della propria immediata e decisa approvazione".*

L'Inferno (1911)

Regia: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, con la collaborazione di Giuseppe De Liguoro. **Soggetto**: dalla prima cantica de *"La Divina Commedia"*, di Dante Alighieri. **Fotografia**: Emilio Roncarolo. **Scenografia**: Sandro Properzi. **Interpreti**: Salvatore Anzelmo Papa, Arturo Pirovano, Giuseppe de Liguoro, Attilio Notta. **Prod.**: Milano-Film, Milano. **Lunghezza originale**: Mt. 1.400 c.

La Società *Milano-Film*, costituitasi nel 1910 sulle ceneri della *Saffi/Comerio*, aveva rilevato dalla precedente anche il progetto ed un gruppo di sequenze di un film intitolato **L'Inferno**. Queste scene erano state presentate nel settembre del 1909 al Concorso cinematografico tenutosi a Milano ed avevano ottenuto un premio. Probabilmente incoraggiati dal buon esito, i dirigenti della neo-costituita Casa milanese ripresero immediatamente in mano il film, la cui lavorazione si protrasse a lungo e faticosamente, sfondando anche il budget di produzione, che saltò a 100.000 lire.

Una volta terminate le riprese del lavoro, che riflette la prima cantica del poema dantesco, venne deciso che il film, che arrivava alla lunghezza, mai raggiunta fino ad allora, di circa 1.400 metri, doveva essere proiettato per intero, in un unico spettacolo. Per il lancio de **L'Inferno**, previsto per i primi mesi del 1911, la *Milano-Film* si affidò a Gustavo Lombardo, l'intraprendente distributore napoletano, il quale elaborò una campagna pubblicitaria in grande stile sin da quando il film era ancora in lavorazione, utilizzando la lussuosa rivista *"Lux"* (di cui era proprietario), pubblicando indiscrezioni dal set e commenti entusiastici di giornalisti e personalità della cultura, ammessi a qualche visione privata del film. Lombardo contattò anche i concessionari delle varie zone della penisola e provvide che, nei cinematografi che avrebbero accolto le prime visioni del marzo 1911, sin dall'ottobre dell'anno precedente venissero affissi sesquipedali manifesti e foto in tricromia delle scene più emozionanti del film.

Questa eccezionale promozione del primo lungometraggio italiano rischiò di trasformarsi in un colossale investimento a vuoto, quando una piccola Casa cinematografica di Velletri, la *Helios*, dopo aver realizzato in fretta e furia e nella più assoluta clandestinità un **Inferno**, di 400 metri, lanciò il film a gennaio del 1911, sfruttando per la misera contraffazione il lancio pubblicitario di Lombardo.

Ma quando, due mesi dopo, il vero **Inferno** della *Milano-Film* apparve nei maggiori teatri italiani, sotto gli auspici della Società Dante Alighieri, l'interesse per questa prima eccezionale prova della cinematografia italiana dilagò dalle sale cinematografiche su tutti i quotidiani, che dedicarono pagine e pagine all'avvenimento, raccolsero interviste dei cineasti e dichiarazioni, quasi tutte entusiastiche, delle maggiori personalità della cultura del tempo.

Il successo de **L'Inferno** raggiunse dimensioni internazionali: in Francia, Lombardo organizzò una anteprima alla Salle Fenet per le tout-Paris, a Londra il film restò per diciotto settimane al Theatre de Lux e vennero organizzate anche delle proiezioni mattutine per intere scolaresche, a New York, il lancio del film coincise con la pubblicazione de *"La Divina Commedia"* in inglese.

Originariamente diviso in tre parti e cinquantaquattro scene, **L'Inferno** ripropone ed illustra sullo schermo i momenti e i personaggi più noti del poema dell'Alighieri, seguendo pedissequamente lo schema della cantica, dallo smarrimento nella *"selva oscura"* fino all'uscita dall'inferno, e rappresenta un compendio dei risultati migliori, dal punto di vista tecnico e stilistico, raggiunti dal cinema in quel primo periodo del suo sviluppo, contrassegnato fino ad allora dal cortometraggio.

L'impresa, straordinaria per l'epoca, corrispondeva e dava concreta attuazione all'ambizione dei dirigenti della *Milano-Film*, i quali avevano assunto le redini della editrice milanese, esplicitamente mirando alla realizzazione di film "artistici", ispirati cioè a soggetti "nobili", a modelli culturali alti, in grado di interessare anche quelle élites della cultura e della politica che, fino ad allora, avevano snobbato il cinema, divertimento popolare, e quindi "volgare".

Spartaco (1913)

Regia: Enrico Vidali. **Soggetto**: Renzo Chiosso. **Fotografia**: Raimondo Scotti. **Scenografia**: Domenico Gaido. **Interpreti**: Mario Guaita "Ausonia", Cristina Ruspoli, Maria Gandini, Alberto Capozzi, Luigi Mele. **Prod.**: Pasquali-Film, Torino.

Poteva una figura mitica come quella del gladiatore della Tracia, il liberto Spartaco, campione della libertà, rimanere esclusa da una versione cinematografica? Nemmeno da immaginarlo. E fu per questo che Ernesto Maria Pasquali, intraprendente pioniere del cinema torinese, decise di portare sullo schermo la vicenda -*"molto romanzata"*, osservò un recensore pignolo (ma non è così anche per il film di Kubrick?)- dell'ex-mercenario dell'esercito romano, simbolo dello spirito di lotta e di riscatto degli schiavi.

La parte del protagonista venne affidata ad un volto nuovo dello schermo: si chiamava Mario Guaita ed era nato a Milano nel 1881: abbandonati, subito dopo l'iscrizione all'Università, gli studi di medicina, questo atletico giovanotto aveva costituito, con altri due attori di varietà, il *Trio Ausonia*, specializzandosi in figurazioni plastiche e riproduzioni viventi di quadri celebri, un numero

d'attrazione molto seguito nei primi anni del secolo. *"Calmo, lento nel gesto, roseo, fresco, sorridente"*, così lo ricorda uno sceneggiatore, Mario Guaita, *"gladiatore del primo Novecento"*, come amava presentarsi sui palcoscenici, era l'ideale interprete di Spartaco e la parte gli calzò come un guanto.

Enrico Vidali riempì il film di imponenti scene di massa ed utilizzò al meglio il pittore Domenico Gaido, eccellente figurinista della rivista di moda *"La Donna"*, per disegnare delle stilizzate scenografie.

Anche se alcune recensioni furono tiepide, rilevando che la vicenda non aveva la dignità di un racconto classico e si ricorreva un po' troppo spesso a scene d'azione, allora considerate dai critici come "pratiche basse", il pubblico italiano accorse in massa ad assistere alla visione del film, che ebbe lunga vita sugli schermi della penisola, tanto che ancora negli anni Venti veniva spesso ripresentato.

Ed altrettanto entusiastiche furono le accoglienze all'estero, dove queste spettacolari produzioni realizzate in esterni naturali, vestigia architettoniche reali e costumi sontuosi avevano indubbiamente buon gioco su analoghe vicende, specie se prodotte negli Stati Uniti, grossolanamente ricostruite in studio.

Ma, ritornando ad *Ausonia*, fu con questo nome che Mario Guaita interpretò tutti gli altri film della sua carriera così felicemente iniziata con **Spartaco**, vale la pena, per rendersi conto del suo successo dopo questo film, di citare alcuni brani di recensioni ungheresi, dopo che il film aveva iniziato il suo trionfale giro anche nel paese danubiano, con lo stesso Mario Guaita ad accompagnarlo ed a promuoverlo:

"Quando Ausonia è vestito in abiti civili, moderni, non mostra affatto la potente muscolatura che possiede. Ma quando si denuda, ha un torace splendido, bello, armonico ed atletico".

"Ausonia ha il più bel corpo del mondo: ha ottenuto meritatamente il primo premio di bellezza maschile all'Accademia delle Belle Arti di Parigi. Scultori italiani e francesi hanno scolpito, sul modello di lui, statue di Apollo e di gladiatori".

"Ma chi sono Psilander e compagni in confronto di Ausonia? Egli è l'unico nel suo genere, il "non plus ultra" per plastica bellezza e classicismo di fattezze. Ausonia sorpassa anche il rinomato atleta Eugene Sandow".

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI (1913)

Regia: Eleuterio Rodolfi. **Soggetto**: dal romanzo di Edward Bulwer Lytton. **Sceneggiatura**: Arrigo Frusta. **Fotografia**: Giovanni Vitrotti. **Commento musicale** (appositamente per il film): Mª C. Graziani-Walter. **Interpreti**: Fernanda Negri-Pouget, Eugenia Fiorio-Tettoni, Ubaldo Stefani, Cesare Gani-Carini, Antonio Grisanti, Vitale De Stefano. **Lunghezza originale**: mt. 1.600 c. **Prod.**: Ambrosio-Film, Torino.

Sono passati solo cinque anni da quando la *Ambrosio* ha portato sullo schermo il popolare romanzo di Bulwer Lytton: forse un po' pochi per progettarne un *remake*. Ma nel frattempo il cinema ha vissuto una rivoluzione uguale se non superiore a quella che vent'anni dopo conoscerà con l'introduzione del sonoro. Il cinematografo nel 1913 ha compiuto diciotto anni ed è diventuto maggiorenne; sono sempre meno i film da una o due bobine, il lungometraggio si è affermato come lo standard ufficiale di produzione ed il racconto cinematografico non è più un insieme di piccoli quadri con didascalia che spiega. Il suo linguaggio si è articolato, le didascalie da esplicative sono divenute dialogiche, gli attori si giovano di primi piani e le Case li indicano con nome e cognome nei titoli di testa, sta per nascere il divismo perchè gli spettatori, maggiormente catturati dalle storie che gli vengono narrate, operano un inconscio transfert con gli eroi e le eroine dello schermo, tendendo a crearne dei modelli di comportamento e da imitazione.

Quindi, è tempo di rifare, stavolta con una lunghezza che nei bollettini pubblicitari è indicata esageratamente in tremila metri, ma che in realtà è poco più della metà (comunque una durata ragguardevole), la dolorosa storia dei pompeiani raggiunti dall'ira del vulcano, castigatore dei loro peccati.

Direttore artistico di questo *"Pompei-bis"* è Eleuterio Rodolfi, il quale alla *Ambrosio* è un vero factotum: normalmente fa l'attore brillante assieme a Gigetta Morano, ma all'occasione diventa anche regista dei film più impegnativi della Casa.

Appena si diffonde la notizia che Ambrosio sta realizzando il film, anche la concorrente *Pasquali* di Torino mette immediatamente in cantiere un suo **Ultimi giorni di Pompei**. Ma non basta: se ne annunzia un terzo, a cura della neonata *Gloria-Film* , anche essa torinese, che poi, saggiamente, rinuncia.

La *Pasquali*, che ha iniziato ilj suo film dopo quello della *Ambrosio*, stringe i tempi di lavorazione ed in soli ventotto giorni completa le riprese.

I due film escono contemporaneamente nell'agosto del 1913 ed entrambi riscuotono favorevoli accoglienze in Italia e ell'estero. Ma è ovvio che tra le due Case l'**affaire** sfocia in una contesa giudiziaria: la *Ambrosio* accusa la *Pasquali* di aver utilizzato per il suo film un titolo specifico, già assunto dalla *Ambrosio* stessa per un film artistico di propria fabbricazione.

L'infrazione lamentata da Ambrosio si riferisce alla sola riproduzione abusiva del titolo e non alla contraffazione dell'opera, i cui diritti erano da lungo tempo caduti in pubblico dominio.

La causa, che si protrasse per lungo tempo, con l'intervento di esperti di chiara fama, fu una delle prime in Italia che riguardasse un'opera cinematografica e la sua tutela.

Avendo la *Pasquali* nel frattempo modificato il titolo del suo film in **Ione o gli ultimi giorni di Pompei**, il giudice se la cavò molto facilmente, decidendo che il fatto del titolo non costituiva reato ed invitò la Società *Ambrosio* ad esperire altra azione legale, in sede civile, di risarcimento danni per sleale concorrenza.

Non sappiamo come la lite si concluse. Certo è che la grande pubblicità data alla contesa giovò sia alla *Ambrosio* che alla *Pasquali*. E non furono questi gli ultimi **Ultimi giorni di Pompei** Altri, molti altri ne sarebbero venuti negli anni successivi.

Maciste (1915)

Regia: Vincenzo Denizot, Luigi Romano Borgnetto. **Supervisione**: Giovanni Pastrone. **Fotografia**: Augusto Battagliotti, Giovanni Tomatis. **Interpreti**: Bartolomeo Pagano (Maciste), Leone Papa, Amelia Chellini, Clementina Gay, Didaco Chellini. **Prod.**: Itala-Film, Torino. **Lunghezza originale**: mt. 2010

E'certo che il nome di Bartolomeo Pagano non dica oggi gran che: tutti invece conoscono quello di **Maciste**, il leggendario *"liberto del prode paese dei Marsi"* (l'odierno Abruzzo) come lo definì Gabriele D'Annunzio nel creare i personaggi di **Gabiria** (1914) . Il film di cui Giovanni Pastrone, con lo pseudonimo di Piero Fosco *"vigila l'esecuzione"* è uno di quelli che hanno segnato una svolta nella storia dello spettacolo cinematografico: per la grandiosità della messa in scena, per l'accuratezza della realizzazione, per le innovazioni tecniche e l'uso degli effetti speciali, dovuti al geniale Segundo de Chomon, per l'aulicità delle didascalie e anche -chi potrebbe negarlo?- per il personaggio del *"gigante buono"*, che entusiasmò gli spettatori e venne acclamato "divo" dalla sera alla mattina.

Chi era dunque Bartolomeo Pagano? Un signore già attempato, di trentasei anni, che aveva sempre lavorato nel porto di Genova, sua città natale. Aveva cominciato facendo lo scaricatore, e col suo poderoso fisico maneggiava le casse como fuscelli; poi, con gli anni, era passato di grado e divenuto capo-spedizioniere. Ma anche se le sue nuove mansioni non lo prevedevano, quando era il caso, o per l'eccessivo peso di qualche balla, o per spronare qualche pelandrone, si dava da fare manualmente. La sua complessione fisica era spropositata, ma armonica. E quando venne deciso di erigere nel porto di Genova una statua al lavoratore delle banchine, Pagano venne scelto como modello.

Fu così che lo notarono Domenico Gambino e Luigi Romano Borgnetto, due fidi collaboratori di Pastrone, inviati alla ricerca di un colosso che potesse interpretare il personaggio di **Maciste**, per il quale era stato bandito anche un concorso, senza molto esito.

Gambino e Borgnetto invitarono subito Pagano a Torino per un provino: questi nicchiò, poi i parlò di soldi, infine accettò. Il resto è storia del cinema: Pagano divenne **Maciste**.

Pastrone stesso, che non s'aspettava una affermazione così clamorosa del personaggio, tanto che, appena terminate le riprese di **Cabiria**, aveva affidato Pagano ad André Deed (Cretinetti) per fargli fare una piccola parte di poliziotto corpulento e pasticcione in **Cretinetti e gli stivali del barasiliano** (1915)., si mise subito a tavolino ed inventò una storia in cui una ricca fanciulla, vessata da un perfido tutore che vuole depredarla del patrimonio, andando al cinema a vedere **Cabiria**, con **Maciste** in azione, capisce che solo il gigante del film potrà liberarla dall'insidia; cosichè va a trovarlo alla "Itala" ed il buon colosso, in veste di raddrizzatorti, non esita a divenire l'angelo custode della sventurata ragazza ed a rimettere, alla sua maniera, tutte le cose a posto. Il film, intitolato **Maciste**, sarà il primo di una lunga serie che incontrerà sempre più il favore del pubblico e le benevolenza della critica, a cominciare con **Maciste alpino** (1916), ove, seppur con grottesche esagerazioni di cazzotti e calci nel sedere, il nostro eroe riesce quasi a vincere la guerra.

In breve, la popolarità del personaggio si espanse anche ad altri paesi: in Francia, Louis Delluc definì **Maciste** il *"Guitry del bicipite"*, in

Messico, il maggior successo del 1917 è un film locale, dove il campione di lotta libera Ugartechea riprendeva il personaggio totalmente, intitolato **Maciste turista**. L'ercole tedesco Michael Bohnen venne soprannominato "Magiste" e così via.

Pagano duró sullo schermo quindici anni e si ritirò, nell'estate del 1928, a Villa Maciste, che s'era fatto costruire a Sant'Ilario Ligure. Una serie di malanni ne fiaccarono il fisico, un paratifo lo ridusse ad una magrezza allucinante, l'artrite lo costrinse alla sedie a rotelle. Forse non fu mai un attore, nel senso comune di questa parola, ma piuttosto, come affermava un suo biografo, "la personificazione vivente di un eroe mitico".

Quando morì, nel 1947, era il signor Bartolomeo Pagano che aveva concluso la sua esistenza terrena: *Maciste* è invece rimasto nel ricordio e nel linguaggio di tutti i giorni come il sinonimo della forza e del coraggio.

Messalina (1923)

Regia: Enrico Guazzoni. **Soggetto e sceneggiatura**: Enrico Guazzoni. **Scenografia**: Guido Del Monaco. **Fotografia**: Alfredo Lenci, Victor Armenise. **Interpreti**: Rina De Liguoro, Gino Talamo, Gianna Terribili-Gonzales, Lucia Zanussi, Gildo Bocci, Bruto Castellani, Aristide Garbini, Alfonso Trouchè, Calisto Bertramo, Mario Cusmich. **Prod.**: Guazzoni-Film, Roma. **Lunghezza originale**: mt. 3373.

Enrico Guazzoni (1876 - 1949) può essere considerato un autentico pioniere del cinema italiano. Nel 1905 entra alla *"Manifattura per pellicole cinematografiche Alberini e Santoni"* di Roma (che l'anno dopo diventa la *Cines*), in qualità di scenografo e disegnatore di manifesti e di fondali. In breve, passa all'attività di "direttore artistico", raggiungendo prestigio e fama internazionale all'inizio degli anni Dieci, firmando alcuni film *"in costume"* di rilevante impegno produttivo: **Agrippina** (1909), **La sposa del Nilo** (1910), **La Gerusalemme liberata** (1912) e soprattutto **Quo Vadis?** (1913), il primo lungometraggio italiano nel senso moderno del termine, che ottenne grande successo in tutto il mondo e fu il prototipo al quale si ispirarono, nella struttura narrativa e anche in alcuni personaggi tipici, quasi tutti i film storici italiani del periodo muto.

A queste opere, Guazzoni fece seguire altri film del genere: **Marcantonio e Cleopatra** (1913), **Cajus Julius Caesar** (1914), **Fabiola** (1917), una seconda versione de **La Gerusalemme liberata** (1918), **Il sacco di Roma** (1920), restando fedele a questa sua specializzazione anche negli anni Venti, quando fondò una propria Casa di produzione, senza trovare più però la freschezza e la qualità dei film degli inizi.

Messalina è un suo antico progetto, un sogno rimasto nel cassetto per circa dieci anni e che riesce a realizzare in uno dei momenti peggiori del cinema italiano: sono gli anni in cui la maggior parte degli attori, registi, tecnici, a causa della profonda crisi in cui si dibatte la cinematografia nazionale, sono emigrati in Germania in cerca di lavoro. Le strutture produttive sono alllo stremo, mentre i cinematografi sono sempre più sommersi dai film americani, avanzanti da veri conquistatori.

Eppure, testardamente, Guazzoni riesce a trovare, anche se a rate, i capitali per portare avanti il suo progetto. **Messalina** risente di questa lavorazione a sighiozzo, più volte interrotta e poi ripresa e gli episodi salienti, scelti per illustrare la vita della dissoluta imperatrice romana -l'uccisione di Caligola, l'ascesa al trono di Claudio, l'episodio della sacerdotessa Mirit, i vari amori della protagonista con Marco, Silio ed infine con l'auriga Ennio- appaiono slegati e frammentari, mentre spesso la stessa figura di Messalina passa in seconda linea.

A tutto questo va aggiunto il pesante intervento della censura, la quale sforbicia senza pietà le scene particolarmente osée di cui il film era astutamente disseminato e che erano le prerogative dell'attrice Rina De Liguoro, la diva che negli anni Venti aveva raccolto l'eredità della Bertini, della Borelli e della Menichelli, tutte ritiratesi dal cinema, a seguito di matrimoni con conti e baroni.

Ad onta della realizzazione caotica, dell'interpretazione melodrammatica, della ridondanza di episodi scollegati, dei tagli di Madama Anastasia, **Messalina**, che in patria ottenne un esito modesto, riuscì invece ad imporsi all'estero: ad esempio nei difficili paesi di lingua anglosassone, ove venne presentato como **The Fall Of An Empress**, o in Unione Sovietica, unico film italiano importato negli anni Venti. Ed aprì alla Contessa De Liguoro la via ad una carriera internazionale. Oltre a vari film girati in patria, l'attrice apparve in produzioni francesi, tedesche e austriache, per concludere la sua avventura cinematografica ad Hollywood, piuttosto miseramente, nelle versioni spagnole dei film di Laurel e Hardy.

Quarant'anni dopo **Messalina**, si ricorderà di lei Luchino Visconti per offrirle, poco prima della morte, una breve ma incisiva **Silhouette** ne **Il Gattopardo** (1963).

Quo Vadis? (1913)

Regia: Enrico Guazzoni. **Soggetto**: Dal romanzo di Henry Sienkiewicz. **Sceneggiatura**: Enrico Guazzoni. **Fotografia**: Alfredo Lenci. **Scenografia**: Camillo Innocenti. **Interpreti**: Amleto Novelli, Lea Giunchi, Gustavo Serena, Carlo Cattaneo, Bruto Castellani, Amelia Cattaneo, Augusto Mastripietri, Ignazio Lupi, Cesare Moltini, Olga Brandini, Leo Orlandini. **Prod.**: Cines, Roma. **Lunghezza originale**: mt. 2.250.

Agli inizi del 1912 la *Cines* dà il via ad Enrico Guazzoni per la realizzazione del **Quo Vadis?**. La società romana ha acquisito il diritto di trasposizione sullo schermo del fortunato romanzo del polacco Henryk Sienkiewicz, ad un prezzo da far venire il capogiro. Altrettanto capogiro verrà all'Unione Cinematografica Italiana, una dozzina d'anni dopo, quando si avventurerà in una nuova versione, quella con Emil Jannings nel ruolo di Nerone.

Se gli eredi Sienkiewicz hanno preteso una cifra esosa, e la *Cines* ha pagato senza battere ciglio, è perchè il film che ne sarà tratto dovrà essere una superproduzione, un *"kolossal"* di quelli che dovranno lasciare letteralmente abbacinate le platee cinematografiche, finore abituate a vedere romanzi o lavori teatrali condensati in una o due bobine.

Quindi carta bianca a Guazzoni: nel campo delle corse dei Parioli a Roma, allestisce la vasta arena dove si svolgeranno i ludi gladiatorii, in altre zone della città, che oggi sono un formicaio di palazzi, monta la facciata del Senato, innalza templi pagani e altre costruzioni d'epoca.

Per quanto riguarda gli attori, non vi sono preoccupazioni: ha Amleto Novelli per la parte di Vinicio, Lea Giunchi per quella di Licia, Gustavo Serena che risulterà un appropriatissimo *"Petronio arbiter"*, e poi Cattaneo come Nerone, Lupi, Mastripietri, ecc., i migliori che offre la cinematografia romana. Per la parte di Ursus, sceglie Bruto Castellani, un generico grande e grosso, già apparso in qualche film precedente, con la *physique du role*.

Quando finalmente, agli inizi del 1913, il film appare nei cinematografi di tutt'Italia, utilizzando per le prime i teatri d'opera delle maggiori città, è un trionfo. **Quo Vadis?** è, per l'epoca, una autentica novità, uno spettacolo completo: la trama è inattaccabile, motivi religiosi, i cristiani al massacro nel Colosseo, le lotte tra gladiatori, la parola divina, il castigo finale, la catarsi.

Il tutto realizzato con una dovizia di mezzi, un senso dello spettacolo ed una accuratezza di ricostruzione che fece esclamare ammirato il recensore del berlinese *"Die Licht Bildbühne"*: *"Nessun altro saprebbe indossare il peplo come gli attori italiani!"*. **Quo Vadis?**, quasi contemporaneamente alle prime visioni italiane, varcò tutte le frontiere -era stato prevenduto a scatola chiusa in tutto il mondo-, incantando ed entusiasmando pubblici europei, russi ed americani.

Seriose pubblicazioni come *"Motography"* o *"The Motion Picture World"*, ma anche giornali quotidiani d'ogni paese, dedicarono all'avvenimento pagine e pagine, senza risparmio di iperboli. Negli Stati Uniti, il film uscì nell'aprile del 1913, primo lungometraggio mai presentato in un teatro di Broadway, l'Astor, a prezzi saliti ad un dollaro e mezzo per un posto.

*"Il produttori americani-scrisse il New York Telegraph all'indomani della prima -impareranno una cosa da questo film, se vorranno fare tesoro di questa esperienza. Non è necessario tenere tutti gli attori sulla linea di dieci piedi. In **Quo Vadis?** vi è una maggiore prospettiva ottenuta con la macchina da presa piazzata più lontana rispetto agli attori e l'azione contribuisce ad un cinquanta per cento del valore spettacolare della produzione"*.

A Londra, il film venne proiettato alla Albert Hall, alla presenza di Giorgio V e della regina, che vollero complimentarsi con il regista e con gli attori. Uno dei più festeggiati fu proprio quel Castellani, al quale le loro Maestà si rivolsero chiamandolo *"Ursus"*, esprimendogli la propria simpatia.

Nerone (1909)

Regia: Luigi Maggi. **Soggetto**: dalla tragedia di Arrigo Boito. **Sceneggiatura**: Arrigo Frusta. **Fotografia**: Giovanni Vitrotti. **Scenografia**: Decoroso Bonifanti. **Interpreti**: Alberto Capozzi, Mary Cléo Tarlarini, Lidia de Roberti. **Lunghezza originale**: Mt. 338. **Prod.**: Ambrosio-Film, Torino.

Subito dopo il successo ottenuto con **Gli ultimi giorni di Pompei**, Ambrosio pensò di ripetere l'exploit, mettendo in cantiere il **Nerone**, dall'opera lirica di Arrigo Boito, che, pur essendo stata scritta attorno al 1875, non era mai stata rappresentata in teatro (e lo fu solo nel 1924, molto tempo dopo la morte dell'autore), tanto che il compositore padovano l'aveva pubblicato nel 1901 come "tragedia", subito accolta da ottime recensioni e studi ammirati. Si tratta, al di là della vicenda personale del terribile imperatore romano, di un acuto studio sul conflitto tra cristianità e paganesimo; e fu proprio questo lato della storia che più aveva interessato Ambrosio, il quale riteneva che una riduzione cinematografica ben costruita avrebbe potuto illustrare efficacemente il contrasto descritto da Boito.

Frusta, ebbe l'incarico di realizzare la sceneggiatura, mentre le scenografie vennero affidate al pittore Decoroso Bonifanti. Luigi Maggi avrebbe assicurato la direzione artistica, mentre quella "tecnica", in pratica, le riprese, vennero curate dall eccellente operatore Giovanni Vitrotti.

Nella parte del despota romano è Alberto Capozzi, l'attore che può essere considerato il primo "divo" del cinema italiano: volto tenebroso, fronte ampia, naso aquilino, Capozzi è la star assoluta del cinema torinese: se lo contendono sia la *Ambrosio* che la *Pasquali*, ed egli passa indifferentemente dall'uno all'altro stabilimento, sempre con quel suo sguardo accigliato ma virile, al quale una piega sottile delle labbra conferisce un che di malinconico. Per il **Nerone** indossa con molta naturalezza la toga e si cinge la testa calva con un serto floreale, incorniciandosi il mento con una barba spinosa.

Accanto a lui v'è Mary Cléo Tarlarini, altra proto-diva, con la quale Capozzi farà coppia fissa in almeno trenta film della *Ambrosio*. Completa il *cast* come *tête d'affiche* la gentile Lidia De Roberti, mentre nelle parti minori erano presenti quasi tutti gli attori allora sotto contratto con la Casa torinese.

Anche il **Nerone** incontrò un enorme successo, sia in Italia che all'estero. *Ambrosio* si recò personalmente negli Sati Uniti per la promozione di questo e di altri film della sua produzione. Intervistato dal cronista di *"The Moving Picture World"*, che gli faceva rilevare il costo eccessivo del **Nerone**, *Ambrosio* gli rispondeva con orgoglio: *"Danaro! Voi americani pensate sempre al danaro! Noi, nel fare i nostri film, non ne consideriamo mai il costo. Partiamo dall'idea di raggiungere il risultato che desideriamo e lo otteniamo!"* . Concetto che ribadisce un anno dopo in un'altra intervista, stavolta in Italia: *"Per noi la cinematografia è un'arte, non un mestiere volgare, è un'arte fatta per coloro che hanno gusto ed intendimento d'arte"*.

E' indubbio che tanta vivacità ed entusiasmo nel concepire queste produzioni, colossali per l'epoca, ha trovato un riscontro preciso nel successo incontrastato che ottennero dovunque vennero proiettate.

Senza quasi accorgersene, in quei tempi avvenne un passaggio di consegne: le mastodontiche messe in scena delle opere liriche, gloria e vanto dello spettacolo italiano dell'Ottocento, erano divenute, col nuovo secolo, il suggestivo scenario delle epopee storiche che il cinema muto italiano andava ricostruendo sugli schermi.

Maciste All'Inferno (1926)

Regia: Guido Brignone. **Soggetto**: Fantasio (Riccardo Artuffo). **Fotografia**: Massimo Terzano, Ubaldo Arata. **Effetti speciali**: Segundo de Chomón. **Scenografia**: Giulio Lombardozzi. **Interpreti**: Bartolomeo Pagano (Maciste), Elena Sangro (Proserpina), Pauline Polaire (Graziella), Franz Sala (Barbariccia), Lucia Zanussi (Luciferina), Umberto Husttsvino (Plutone), Mario Sajo (Gerione), Domenico Serra (Giorgio), Felice Minetti, Andrea Miano. **Lunghezza originale**: mt. 2.475. **Prod.**: Fert-Pittaluga, Torino.

Quando Stefano Pittaluga decide, agli inizi del 1925, di mettere in cantiere **Maciste all'inferno**, il nostro eroe sta attraversando un momento di stanca. Sono più di dieci anni che gli fanno girare sempre lo stesso soggetto, cambiandogli solo di abito: è stato alpino, medium, atleta, poliziotto, in vacanza, giustiziere, africano, umanitario, si è salvato dalle acque, ha lottato contro la morte, ha salvato la figlia del re dell'argento; nell'ultimo film è stato addirittura imperatore.

Maciste all'inferno, al contrario, si giova di un soggetto completamente diverso, opera di uno scrittore di un certo estro che si chiama Riccardo Artuffo, ma che usa un azzecato pseudonimo: *Fantasio*. Ed il film risulta un'autentica fantasiosa diavoleria, un impasto di grottesco e di sentimentale, di comico e di mirabolante, ove si riescono a fondere esperienze lontane come quelle di Méliès e coeve como quelle di **Metropolis**, addirittura prefigurando l'esplosione fumettistica dei primi anni Trenta, in un godibilissimo "pastiche" di espressionismo e fumetto, sensualità mediterranea e gotico luciferino.

In questa vicenda, là lotta del Male contro il Bene (con ovvia vittoria finale di quest'ultimo) si complica di elementi soprannaturali; la rievocazione del mondo infernale è fatta secondo la classica tradizione dantesca vista nelle tavole di Gustavo Doré.

Guido Brignone, regista di non eccelsa levatura, appare qui in uno stato di grazia: per creare il regno delle tenebre, si affida all'abilità di quel mago dei trucchi che è Segundo de Chomón, il quale riprende dalle scenografie del bravo Lombardozzi -costruzioni monumentali, antri paurosi, bolge profonde- dei quadri di una bellezza *"infernale"*, rosseggianti di fiamme e densi di ombre, fumiganti spelonche e torme di diavoli cornuti.

In tutta questa stregonesca fumisteria, dove impera un Barbariccia di sapore caligaresco, un Plutone che ricorda il Mangiafuoco di Pinocchio, infoiate diavolesse cui prestano le loro conturbanti nudità seducenti attrici come Elena Sangro e Lucia Zanussi, saltellanti sudditi dell'impero degli Inferi, Maciste appare però il più spaesato, un colosso impotente di fronte a questo caotico affresco che sembra animarsi da una incisione medioevale.

Per la prima volta lo vediamo in seria difficoltà. Stavolta è il film ad avere la meglio, non lui. E non ce ne dispiace.

Per la storia, **Maciste all'inferno**, per le sue scene osée, incontrò noie con la censura, che impose il taglio di varie sequenze. Ma ciò avvenne dopo che il film era già stato visto, prima ancora di essere sottoposto al controllo, nell'ambito della Fiera di Milano, munito di un nulla osta speciale, da migliaia di spettatori. E dove vinse anche un premio.

Sul film vi è anche una insolita testimonianza: ecco come ce ne parla Federico Fellini: *"Uno dei miei primi ricordi è **Maciste all'inferno**. Mi pare persino che sia il mio primo ricordo in assoluto. Ero molto piccolo. Ero in braccio a mio padre, che stava in piedi (il cinema era affollato), quindi dovevo avere un peso sopportabile, non potevo avere più di sei, sette anni. Era il cinema Fulgor, non il migliore di Rimini: come i primi cinematografi, aveva ancora del baraccone, ricordava il palazzo delle streghe del Luna Park. La fiumana di gente, le urla, il richiamarsi a gran voce, l'aria sempre un po'minacciosa, almeno per un bambino; e poi il buio, il fumo, quello stare in piedi come in chiesa, come alla stazione, quelle attese sempre un pochino inquietanti, magari anche per partenze che non desideri. Quel cinemetto l'ho raccontato in tanti miei film: mi pare che si pagasse nove soldi proprio sotto lo schermo, dove c'erano alcune panche subito occupate da una marmaglia che s'azzuffava, poi c'erano i distinti ad una lira.*

*Eccolo, il mio primo film, in braccio a mio padre, con gli occhi un po'brucianti, perchè ogni tanto, per attutire gli effetti del fumo delle sigarette, la maschera spandeva nell'aria, con quelle pompette meccaniche con cui si dava il flit alle mosche, un profumo dolciastro, acre. Mi ricordo questo saloncino buio, fumoso, con questo odore pungente e, sullo schermo giallastro, un omaccione con una pelle di capra che gli cingeva i fianchi, molto potente di spalle -molto più tardi ho saputo che si chiamava Bartolomeo Pagano- con gli occhi bistrati, le fiamme che lo lambivano intorno, perchè si trovava all'inferno, e davanti a lui delle donnone, anche loro bistratissime, con ciglia a ventaglio, che lo guardavano con occhi fiammeggianti. Quell'immagine m'e rimasta impressa nella memoria. Tante volte, scherzando, dico che tento sempre di rifare quel film, che lutti i film che faccio sono la ripetizione di **Maciste all'inferno**. (...)".*

FUENTES BIBLIOGRAFICAS E ICONOGRAFICAS

— BARSACQ, Léon: *Le décor du film*. Henri Veyrier. Paris, 1985.
— BERNARDINI, Aldo/MARTINELLI, Vittorio: *Il cinema italiano degli anni Venti*. Cineforum Modenese Cinit. Modena, 1979
— BOUSINOT, Roger: *L'Enciclopedie du Cinéma*. Borda Edit. París, 1989.
— BRUNETTA, Gian Piero: *Storia del cinema italiano, 1895-1945*. Editori Riuniti. Roma, 1979.
— CRIVELLARO, Pietro/FERRERO, Piero: *Cabiria, Cretinetti & C. Il cinema muto a Torino nell'età di Pastrone*. Città di Torino. Torino, 1986.
— MARTINELLI, Vittorio: *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra/1919*. Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, s. r. l. Roma, 1960
— MITRY, Jean: *Historia del cine experimental*. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1974.
— PANTIERI, José: *Almanacco del cinema muto italiano (1895-1930)*. Centro Studi Cinetelevisivi. Forli, 1988
— STANGOS, Nikos: *Conceptos sobre arte moderno*. Alianza Forma. Madrid, 1986.
— VV. AA.: *Bianco e Nero, Nº 1*. Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia. Nuova Eri-Edizioni RAI. Torino, 1988
— VV. AA.: *Giovanni Pastrone:* ***Cabiria***. Museo Nazionale del Cinema. Torino, 1977.
— VV. AA.: *El Cine (Tomo IV)*. Salvat. Barcelona, 1979.
— VV. AA.: *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*. Facultad de Filosofía y Letras de Tarragona. Barcelona, 1985.
— VV. AA.: *Historia Universal del Cine (Vol. IV)*. Planeta. Madrid, 1982.
— VV. AA.: *I comici del muto italiano*. Comune di Pordenone. Pordenone, 1985.
— VV. AA.: *Il primo Novecento in Italia*. Instituto Italiano de Cultura de Barcelona. Barcelona, 1986.
— VV. AA.: *Le cinema italien, 1905-1945. De* ***La prise de Rome*** *à* ***Rome, ville ouverte***. Centre Georges Pompidou. Paris, 1986.
— VV. AA.: *Piemonte vivo*. Editorial Musumeci. Torino, 1989.
— ZUÑIGA, Angel: *Una historia del cine*. Destino. Barcelona, 1948.

— *ARCHIVO FOTOGRAFICO DE LA CINETECA DEL FRIULI.*
— *ARCHIVO FOTOGRAFICO DEL MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA DE TORINO.*

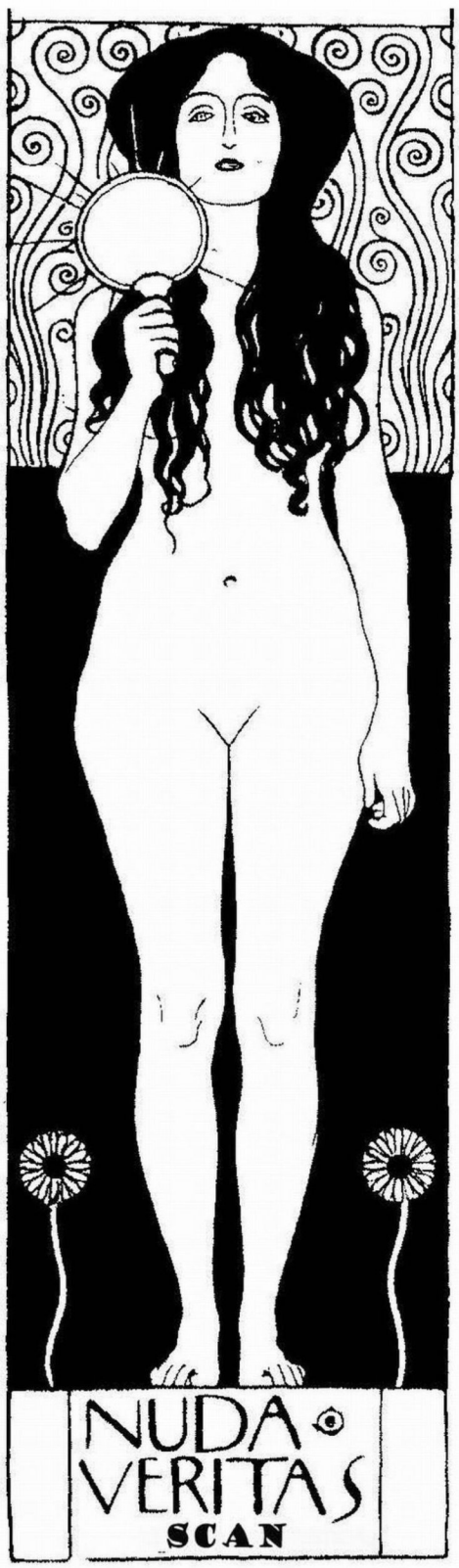
BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOSFERATU - REVISTA DE CINE

Patronato Municipal de Teatros y Festivales
República Argentina, 2.
20004 — DONOSTIA. Tf.: (943) 48 11 50

Nombre .....
Dirección .....
Población ..... Teléfono .....

Deseo suscribirme a la revista NOSFERATU por 4 números,
a partir del nº...
Pago contra reembolso
Precio 4 ejemplares: 1.500 pts.


NUDA VERITAS
SCAN